

René Girard

IL RISENTIMENTO

Lo scacco del desiderio
nell'uomo contemporaneo



L'autore affronta in questo libro temi sociologici e antropologici oggi molto attuali: il dilagare dell'anoressia e dei disordini alimentari, l'angoscia della solitudine, l'invidia, e in particolare il risentimento, la necessità umana di fondare l'ordine sociale, le apparenze culturali e religiose attraverso l'esclusione di capri espiatori. Secondo l'autore, l'uomo agisce sempre desiderando di essere un altro, che è ad un tempo modello e rivale: ecco il fuoco dell'invidia e del risentimento, ecco le prime micce della violenza e dell'esclusione. Girard mette in luce lo specifico delle interazioni sociali della società contemporanea e ne mostra le forme perverse e spesso esasperate.



René Girard

IL RISENTIMENTO

Lo scacco del desiderio
nell'uomo contemporaneo

Raffaello Cortina Editore

Raffaello Cortina Editore, Milano 1999.

Titoli originali:

"Pour un nouveau procès de «L'étranger»";
"Système du délire" - Copyright by Edition Grasset 1976.
"Eating disorders and Mimetic Desire"
- Copyright by René Girard 1996.

Traduzione di Alberto Signorini

INDICE

Prefazione

Introduzione (S. Tomelleri)

PARTE PRIMA: Il solipsista

Per un nuovo processo dello "Straniero"

PARTE SECONDA: L'anticonformista. Sistema del delirio

PARTE TERZA. Il minimalista

Disturbi alimentari e desiderio mimetico.

PREFAZIONE

Sono molto felice di veder pubblicati in italiano i tre saggi che compongono questo volume, efficacemente presentati da Stefano Tomelleri e pregevolmente tradotti da Alberto Signorini.

Il primo di questi saggi in ordine cronologico verte sullo "Straniero" di Albert Camus. Esso apparve in inglese all'epoca in cui questo scrittore era molto di moda negli ambienti universitari americani. Si andava letteralmente in estasi per l'ambiguità del romanzo, per l'omicidio più o meno «involontario» che fa dell'eroe un assassino agli occhi della giustizia del suo paese; la mistica camussiana, al contrario, fa di Meursault un innocente ingiustamente perseguitato da una società la cui perversità estrema è un assioma indiscutibile.

Contro quest'estetismo ideologizzato, mi sforzai di far vedere che l'ambiguità dello "Straniero" riflette la malafede dell'autore. Camus vorrebbe dimostrare che la nostra società non tollera l'indifferenza di cui il pacifico solipsista Meursault dà prova nei suoi confronti; in realtà la nostra società non ha proprio nulla da eccepire nei confronti delle persone che si comportano come Meursault e il romanziere per - mandare il suo eroe alla ghigliottina - deve fargli commettere realmente il delitto senza il quale costui non sarebbe mai stato condannato. Il secondo saggio è una recensione del libro più celebre di Gilles Deleuze e Félix

Guattari: "L'anti-Edipo". Il libro ebbe un enorme successo in quegli ambienti d'avanguardia di cui la rivista "Critique" era l'organo più o meno ufficioso. Poiché io stesso avevo appena attaccato Freud in "La violenza e il sacro", mi venne chiesto di scrivere una recensione: si pensava che la mia voce si sarebbe aggiunta al coro unanime che acclamava nell'"Anti-Edipo" un contributo decisivo a quella «liberazione del desiderio» di cui gli «avvenimenti» del maggio '68 erano considerati a quel tempo l'autentica espressione politica. Proprio come "Lo straniero", "L'anti-Edipo" perpetua in forma esagerata, caricaturale, la vecchia illusione romantica e libertaria di un desiderio necessariamente buono, pacifico, liberatorio, che procurerebbe infallibilmente agli esseri umani la felicità se non ci fosse, ad ostacolarlo, una cospirazione universale delle persone che contano, unicamente preoccupate di perpetuare la tradizione repressiva dell'Occidente ebraico-cristiano.

Per rinverdire questa illusione, ormai del tutto frusta, il metodo di Deleuze e Guattari - tipico della nostra epoca - consiste nel rilanciare i forsennati delle generazioni precedenti. Questo procedimento, puramente verbale, disprezza la più elementare verosimiglianza: l'elogio della schizofrenia rappresenta nel suo genere una vetta insuperabile, l'Everest della fantasia teorica. Il rinnovamento contemporaneo dell'illusione romantica consiste essenzialmente nell'incollarle sotto il naso dei grossi baffi nietzschiani, e, in quest'ambito, l'autentico iniziatore fu sicuramente Michel Foucault.

Il terzo e il più recente dei saggi qui pubblicati è prettamente sociologico, e verte sui disturbi alimentari nel mondo contemporaneo. L'attaccamento indefettibile che lega gli intellettuali alla vecchia illusione romantica li

costringe a misconoscere questo fenomeno non perché sia misterioso, ma perché è troppo rivelatore.

I disturbi alimentari dimostrano infatti, in maniera caricaturale, quel che accade al desiderio una volta che si sia davvero liberato da ogni autorità esterna, da ogni assoluto religioso, da ogni norma rituale: il desiderio fa in modo d'infliggersi delle penitenze e delle sofferenze ben più atroci di tutte le costrizioni che su di esso gravavano negli universi tradizionali. Per quanto clamorose siano le prove di questo fatto, la cultura contemporanea fa in modo di non vederle: sia pretendendo che i disturbi alimentari siano delle malattie come le altre, una specie di morbillo o di febbre tifoidea, sia al contrario normalizzandoli e inforcando tranquillamente degli occhiali anoressici per reinterpretare la storia nella sua totalità.

L'esempio più divertente è la tesi, ormai data per acquisita, che fa dell'ascetismo religioso un'anoressia inconsapevole. Gli inventori di questa teoria non si chiedono mai se, al contrario, sarebbe interessante rovesciarla e fare dell'anoressia moderna una religione inconsapevole, una forma di misticismo talmente degradato da trasformare la massa nella sua unica divinità, in una bizzarra regressione verso l'arcaismo estremo.

E' sempre per sedurre le masse, per diventare degni di Hollywood, che i giovani e i meno giovani vogliono dimagrire. E' in fondo lo stesso vezzo riscontrabile in tutti gli scrittori e in tutti gli artisti, la cui fondamentale aspirazione è quella di «finire in T.V.».

Per l'epoca in cui sono stati scritti, per il loro stile e soggetto, i tre saggi sono così lontani l'uno dall'altro che la loro unità profonda - debbo confessarlo - mi era sfuggita fino al momento in cui Stefano Tomelleri me l'ha rivelata riunendoli in questo volume sotto il filo conduttore del

"risentimento" e commentandoli con molta perspicuità. Nei tre saggi, è infatti proprio di "ressentiment" che si tratta: il termine francese che Nietzsche scelse per indicare la malattia spirituale del nostro tempo è legittimo dal momento in cui è definito in termini di desiderio e di rivalità mimetica. In quest'ottica, il risentimento è ciò che l'imitatore prova nei confronti del suo modello allorché questi ostacola i suoi sforzi per impossessarsi dell'oggetto sul quale entrambi convergono. Contrariamente a quanto pensava Nietzsche, il risentimento non è peculiare della nostra società, ma nel mondo attuale - a causa della cancellazione sempre più spinta dei divieti, conseguente all'influenza, diretta o indiretta, che la nostra tradizione religiosa esercita su di noi - questa malattia spirituale acquisisce una tremenda intensità.

Per combattere questo veleno che è il risentimento, bisogna rinunciare a fare della nostra società, e soprattutto della tradizione ebraico-cristiana, i nostri capri espiatori. Questa tentazione deriva anch'essa dal nostro risentimento. Bisogna fare lealmente, apertamente, l'apprendistato di una libertà nuova, di una difficilissima libertà. Lascio quindi la parola a Stefano Tomelleri.

René Girard
Stanford, 25 aprile 1999.

INTRODUZIONE

di Stefano Tomelleri

"Esiste il risentimento, che è memoria infetta"

EDGAR MORIN,
"Il vivo del soggetto"

Questo volume raccoglie tre saggi dello studioso francese René Girard. Si tratta di tre scritti tra loro per molti versi differenti. Nel saggio d'apertura Girard suggerisce una rilettura inattesa del capolavoro di Albert Camus "Lo straniero"; nel saggio seguente discute criticamente dell'"Anti-Edipo" di Deleuze e Guattari; nell'ultimo saggio riflette su una «malattia» ormai molto diffusa nella società contemporanea, la "bulimia nervosa", o "anoressia". Eppure, questi tre lavori apparentemente così lontani hanno in comune un tema cruciale che li avvicina. Attraverso questa raccolta si offre allo studioso di scienze umane e non solo, la possibilità di riflettere in modo cruciale sulla pregnanza dell'idea di "risentimento", per la comprensione della società contemporanea. La pubblicazione di questa raccolta di saggi cade in un momento particolarmente favorevole alla ricezione del pensiero di Girard, studioso ormai molto noto in Italia, dove quasi tutte le sue opere di maggior rilievo teorico sono state tradotte.

Da più di un quarto di secolo Girard si occupa di critica letteraria e di studi antropologici. In modo senza dubbio

unico, e secondo molti anche geniale, Girard ha ridiscusso radicalmente, attraverso le sue numerose opere, non solo queste aree disciplinari, ma i più differenti ambiti del sapere, dalla filosofia all'economia, dal diritto all'esegesi biblica dalla psicoanalisi alla storia delle religioni. L'ampia risonanza che la sua ricerca ha avuto e ha ancora oggi si comprende solo riconoscendo in essa una precisa e tenace unità teorica di fondo. L'aspirazione è quella di ricondurre la molteplicità e l'ambivalenza delle relazioni umane e dei loro paradossi a un'unità di senso originaria, a un unico principio esplicativo, a un tempo semplice e profondamente complesso: "la mimesi" o "desiderio mimetico" (1)

- La teoria mimetica.

L'ipotesi mimetica si riassume nell'espressione desiderio di "essere secondo l'altro". Si tratta di riconoscere in ciascuno di noi un essere costitutivamente mancante, che non è autonomo né autosufficiente, ma che viene formandosi e trasformandosi attraverso l'altro, nel corso delle incessanti interazioni umane. Questa nostra incompiutezza non è tuttavia segno di «kantiana» minorità, di una maturità a venire, ma una condizione generativa, espressione di apertura e di potenzialità, come suggerisce d'altra parte la parola «desiderio». E' la condizione dinamica che fa dell'altro un modello che non possiamo non imitare: nei gesti, nei toni, nelle espressioni, negli abiti, nel pensiero, fino al punto da desiderare di assorbirne l'essere.

Eppure la nozione girardiana di desiderio ci obbliga a una revisione dei termini che spesso attribuiamo a questa dimensione dell'agire umano. Infatti, non è importante la

pulsione di un soggetto desiderante per natura. Non è nemmeno l'attrazione per certi oggetti, apparsa improvvisamente per via di condizionamenti sociali immaginati come esterni, ad alimentare il nostro desiderio. Neppure l'oggetto è appetibile per la sua scarsità economica o per le sue suggestive qualità interne. Per comprendere la forma generativa del desiderio occorre guardare alla relazione triangolare che si delinea quando ognuno di noi, rivolto di sottecchi verso il modello, volge lo sguardo su un qualsiasi oggetto, che crediamo abbia valore per il modello. E' il triangolo soggetto-modello-oggetto che dà forma al desiderio. L'oggetto può essere un'altra persona, un simbolo, uno status sociale, qualsiasi cosa; è il "terzo" che acquista valore ai miei occhi perché desiderato dal modello.

In quanto nostro modello, ammirato e amato, l'altro è anche il nostro maggior rivale, perché sarà sempre laddove vorremmo essere e non siamo. E forse, questo è l'aspetto della teoria mimetica più difficile da accogliere. Non solo, Girard sostiene che la genesi del desiderio è riflessa nello sguardo altrui; ma pure che nella relazione tra me e l'altro si crea un legame così inscindibile, che paradossalmente finisce per nascondere anche la possibilità del conflitto. In effetti, la fusione in un unico orizzonte di due o più sguardi ugualmente desideranti comporta inevitabilmente il rischio di un conflitto. La rivalità si accresce come un torrente in piena, proprio per il fatto che non è l'oggetto ad alimentare la sfida, ma l'essere del nemico, con quel suo sguardo così avido come il mio, uno sguardo che non è solo intorno, ma anche dentro. Il rivale coincide, stridendo, con il modello. E non è più possibile dividere il campo tra «me» e «l'altro»: il «me» perde i suoi confini, non si distingue un'identità unica, chiara e netta, dai contorni ben precisi, ma si intravede una trama di relazioni intrecciate tra loro. Il «me»

sconfina in un «noi», in uno spazio indefinito che compone il "mimetismo" delle interazioni sociali.

- Mimetismo e violenza.

La teoria del desiderio mimetico opera una duplice rottura rispetto al sapere socio-antropologico contemporaneo. Girard è pienamente consapevole del fatto che la sua teoria obbliga a una ridefinizione sia dell'immagine dei processi mimetici sia dell'idea di violenza.

Egli suggerisce un'accezione dinamica, circolare e generativa dei processi di imitazione, ridefiniti radicalmente rispetto all'immagine classica. Si pensi all'idea di mimesi in Platone, che in forme solo apparentemente diverse è stata ripresa dalle scienze sociali ottocentesche, come nell'opera di Gabriel Tarde (2), e diffusa nel senso comune occidentale contemporaneo. Per questa tradizione l'imitazione è intesa essenzialmente come processo legato a un'idea passiva e lineare di banale ripetizione, secondo un determinismo di tipo meccanico. Attraverso l'idea girardiana di "mimesi", da principio inerte l'imitazione diventa principio attivo, che permette di cogliere nella sua complessità il carattere di ininterrotta «danza creativa» delle relazioni umane.

Una particolarità del mimetismo è la sua capacità generativa attraverso il paradosso. La condizione di essere secondo l'altro è per definizione ricorsiva, come nelle mani disegnanti di Escher così in essa convivono istanze contrarie nel modo di una doppia implicazione reciproca: l'altro è un rivale perché modello, e modello perché rivale (3).

Dunque, la complessa «danza» dei rapporti umani, secondo Girard, può sempre generare la tragica e insensata deriva della rivalità e della violenza. Le spiegazioni correnti delle origini della violenza si rivolgono alla dimensione psicologica interiore dell'individuo, o alla sua natura biologica, oppure ancora all'ambiente familiare, al mercato o ad altre istituzioni sociali, ovvero, più in generale a "fattori a monte", che operano "dietro" i comportamenti violenti che intendono spiegare. La matrice delle dinamiche stesse della violenza è individuata in un estrinseco "altrove" rispetto alle relazioni umane (4).

Secondo Girard, questa ricerca si rivela come un modo per misconoscere la violenza stessa. Un modo per ritrarre lo sguardo di fronte a una verità sconcertante: la funzione "costitutiva" che la violenza svolge nella costruzione dell'ordine simbolico, a livello sia microsociale sia macrosociale. La violenza, in qualsiasi forma essa si esprima, esclusione, emarginazione, sopraffazione, è a fondamento delle relazioni umane, di quel "mimetismo" che attraversa «me» e «l'altro». E' certo poco rassicurante credere, con Girard, che l'odio verso il rivale nasconda il desiderio di essere al suo posto, e che siano i nostri stessi desideri ad alimentare la violenza.

Eppure, è solo attraverso la tragica consapevolezza di questa condizione, e cioè dell'impossibilità di sottrarci alla spirale della violenza, che può prendere corpo la possibilità della non-violenza, la possibilità, scrive Girard, dell'amore.

- Il processo vittimario.

Per Girard, il nostro disconoscimento del ruolo fondamentale della violenza nei rapporti umani ha

derivazioni lontane, che rimandano a tempi arcaici, al ricordo, per dirla con Elias Canetti (5), dei «sopravvissuti». Si tratta «delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo» (6), dell'aspetto inquietante, a lungo rimasto in ombra, di quel processo storico e antropologico che è all'origine del sacro, dei miti e dei riti. Questo aspetto occultato ha nome "processo vittimario" o "capro espiatorio".

Secondo Girard si tratta di riconoscere nel processo vittimario la pietra angolare sulla quale poggia l'intero processo di omizzazione. La figura del "capro espiatorio" è complessa. Per un verso, indica una vittima innocente che, polarizzando attorno a sé e su di sé gli odi reciproci, i veleni insidiosi della mimesi, salva la comunità dalla "crisi" interna, generata dagli effetti distruttivi delle rivalità che alimentano il desiderio unanime e indifferenziato di vendetta. La violenza sulla vittima sacrificale limita una violenza maggiore. Senza l'"intervento correttivo" del capro espiatorio si porterebbe all'eccesso la crisi interna alla comunità. Per un altro verso, la vittima espiatoria, con la propria stessa morte, traccia una differenza incolmabile tra sé e i propri persecutori. In quello spazio vuoto si realizza la catarsi della comunità. In essa irrompe il sacro. I sopravvissuti rimangono attoniti di fronte al prendere corpo - al posto delle molteplici narrazioni parziali l'una contro l'altra - di un'unica grande narrazione che iscrive la vittima nella sfera del sacro attraverso il suo sacrificio. Chi, se non proprio colui che, secondo questa narrazione totalizzante, ha generato il caos può essere all'origine del nuovo ordine? Chi, se non la vittima, sarà consacrata eroe del mito, e commemorata attraverso il rito e i divieti che esso sancisce?

Per Girard, la storia dell'umanità inizia dunque con la figura simbolica di un omicidio fondatore, che i

sopravvissuti raccontano nei loro miti e rivivono ciclicamente nella pratica rituale (7). Le società arcaiche, figlie di quell'assassinio, ossessionate dal rischio del dilagare della violenza, hanno cercato in ogni modo di prevenire le forme di rivalità mimetica: hanno perfezionato

I divieti, canalizzato il desiderio conflittuale attraverso il sacrificio rituale e consolidato l'ordine sociale nei miti che raccontano in modo camuffato quell'assassinio, come dimostra l'analisi girardiana di tutti i testi mitici della tradizione occidentale (8).

- Il vento Paracleto.

Eppure, nelle trame nascoste e largamente inconsapevoli della violenza mimetica, a un tratto qualcosa si è incrinato. A produrre questa incrinatura rivoluzionaria, questa frattura irreversibile, è stato per Girard l'avvento di Gesù. Attraverso un'esegesi attenta e scrupolosa dell'Antico e del Nuovo Testamento, Girard ci mostra come con Gesù Cristo sia avvenuta una trasformazione radicale delle modalità del processo vittimario. Cristo ha proclamato l'innocenza della vittima e ha svelato i «meccanismi» che conducevano all'«antica via degli empi» (9). Cristo, vittima prescelta di una comunità in crisi, invece di riconciliare tra loro i suoi persecutori, li ha sconvolti, consegnati alla luce insostenibile di una dolorosa rivelazione. Siamo noi uomini, rivela Cristo-Paracleto, responsabili della nostra stessa violenza, della condanna e della morte degli eroi dei miti, dei martiri, e di tutte le altre vittime innocenti. Cristo ha così messo a nudo la nostra tragica incapacità di riconciliarci senza uccidere.

Alla logica della violenza insita nel sacro pagano, Cristo-Paracleto ha contrapposto la logica della non violenza, fondata sull'idea di "rinuncia autocritica" alla rivalità. Alla narrazione unica e mitica dei sopravvissuti ha risposto con le parabole di innocenza degli esclusi, di quelli che con Primo Levi (10) potremmo definire i «sommersi». Egli ha resistito alle accuse, si è dichiarato innocente, senza mai cedere al desiderio di vendetta. In questo modo ha impedito alla comunità di completare il ciclo della persecuzione, di portare a compimento il processo vittimario, e ha imposto ai propri persecutori la revisione della loro prospettiva. Cristo ha segnato il crollo dell'ordine sacro tradizionale, della figura del Dio-eroe del mito e del rito (11).

- La rivelazione cristiana e la modernità.

Questa lettura della storia occidentale attraverso la rivelazione cristiana ha in Girard una duplice valenza: da un lato testimonia una profonda ricerca religiosa (12), dall'altro esprime una rigorosa indagine teorico-epistemologica (13). La selezione dei saggi raccolti in questo volume, ci permette di compiere, attraverso lo sguardo di Girard, un'indagine teorica che vede la storia recente dell'Occidente come la manifestazione dell'attività carsica della rivelazione cristiana. L'idea di fondo di questa ipotesi teorica è che il messaggio evangelico operi all'origine del processo di secolarizzazione che caratterizza tutta la modernità.

Nelle società precristiane il gioco delle interferenze mimetiche, come abbiamo detto, è controllato dal sacro: i riti, i passaggi di iniziazione, e i divieti. Ma dopo che il messaggio cristiano ha svelato lo stretto e vizioso legame fra

violenza e ordine sacro le istituzioni hanno perso progressivamente il loro alone sacro. Nel mondo moderno privato della sorgente rigenerativa che era garantita dal processo vittimario, si fa strada un'attenuazione di quei divieti assoluti e di quelle differenze che erano consacrate durante il rito; in altre parole, avviene una liberazione del desiderio mimetico.

Eppure, secondo Girard, diversamente da quel che ritiene gran parte del senso comune contemporaneo, la secolarizzazione non è solo liberazione dai ceppi delle appartenenze religiose tradizionali e apertura di nuovi orizzonti di libertà per i nostri desideri. Insieme a tutto questo, la secolarizzazione è anche la perdita dell'unica grande narrazione, di quel racconto che attraverso il sacrificio garantiva il potere ordinatore della violenza.

L'uomo moderno, liberato dalla schiavitù dei miti e dei riti, si trova unico attore responsabile delle proprie relazioni. Come ha scritto anche Alexis de Tocqueville (14), dietro l'idea di uguaglianza e di universalità della democrazia moderna, si nasconde il rischio di una perdita delle differenze e del senso della gerarchia, che spesso conduce all'odio e all'invidia reciproca.

Per Girard, la rivelazione cristiana segna così una metamorfosi decisiva delle dinamiche interattive e sociali, che si trovano obbligate a ripiegare su se stesse: la modernità vive il dilatarsi di una crisi mimetica schiacciata dall'impossibilità di trovare una catarsi attraverso il capro espiatorio. Nel nostro universo il desiderio, privo dei chiari divieti istituiti dal rito, si vuole illimitato, cioè ha imparato che non può sopravvivere alla conquista di un oggetto; quindi, deve scegliere oggetti sempre più inaccessibili: «il desiderio diventa un (quasi) soggetto interessato all'autoconservazione, e sempre catturato nella trappola di

una strategia di autosconfitta» (15). Paradossalmente, come testimonia emblematicamente il caso dell'anoressia analizzato da Girard nell'ultimo saggio di questa antologia, solo attraverso un'irrimediabile condanna di sé alla sconfitta, il desiderio può sfuggire all'automatica e dolorosa conversione di ogni vittoria in frustrazione.

Eppure, le difficili metamorfosi mimetiche generate dalla rivelazione cristiana non conducono "necessariamente" solo al dolore e alla sofferenza. Grazie al messaggio evangelico, secondo Girard, il mondo moderno è in grado di apprendere a fiorire e rifiorire su basi sempre rinnovate; è sempre più capace di assorbire e di assimilare le rivalità interne che erano sino ad allora catastrofiche per la società, trasformandole in istanze innovative. La mimesi sempre meno mediata dalle differenze sociali, stimola la concorrenza: la rivalità, come aveva già intuito Torsthein Veblen (16), diventa motivo di crescita e di progresso. Tuttavia, questa dinamica rigenerativa della modernità, diversamente da quanto sostengono i cantori delle «magnifiche sorti e progressive» del capitalismo, non si lascia affatto alle spalle l'ombra della violenza arcaica.

Dopo Cristo è come se vivessimo sempre più e sempre in maggior numero in un'ampia "zona grigia" dai contorni indefiniti; è come se abitassimo quello «spazio che separa le vittime dai persecutori [...], costellato di figure turpi o patetiche, che a volte posseggono le due qualità ad un tempo» (17). In quella fascia di mezzo, che solo una retorica schematica può sostenere sia vuota, «la perdita delle differenze tra gli uomini e la liberazione del desiderio mimetico sembrano due avvenimenti eccezionali che si implicano a vicenda» (18). Da questa angolatura l'idea fondamentale di uguaglianza tipica della modernità mostra il suo volto doppio. E' il luogo di nascita dei diritti civili e

umani, della democrazia, della denuncia dei privilegi, ma anche quel luogo dove la perdita delle differenze comporta il rischio di esporci sempre più all'odio reciproco, e allo stesso tempo, ci ammonisce Girard, agli scacchi di un desiderio preso nella rincorsa di mete sempre più irraggiungibili. Al nostro vicino è sempre più richiesto di essere uguale a noi, e ogni sua minima differenza in eccesso è vissuta con intima delusione, come un segno di ingiustizia.

Questa profonda ambivalenza, per Girard, spiega la frenesia della modernità. Quando tutto è ormai raggiungibile da chiunque, e niente può più sorprenderci, la rincorsa verso la meta desiderabile, affinché questa rimanga desiderabile, deve trasformarsi in una gara dagli ostacoli infiniti e insormontabili.

- La modernità e lo scacco del desiderio.

E' qui, nei meandri dell'uguaglianza e della libera concorrenza di ciascuno verso gli altri, nell'immediatezza con cui ciascuno si fa modello e rivale per l'altro, che prende corpo la «forma di vita» del "risentimento".

Con questo termine non si allude qui a una mera categoria psicologica, indice di una reazione soggettiva a un'umiliazione realmente subita. Bensì, a una disposizione attiva, socialmente costruita e legittimata, dove l'umiliazione portata a propria giustificazione è immaginata come reale, per così dire, ancor prima di essere realmente subita.

E' nel cuore ambivalente della modernità, degli stessi valori di uguaglianza e di libertà, che prende slancio il risentimento.

Non è un caso che l'uomo moderno conosca il rischio costante del nichilismo: in forme sofisticate di solipsismo misto a un disprezzo profondo per l'altro, come accade a Meursault, il protagonista solitario dello "Straniero" di Camus; in forme di anticonformismo nomade senza radici e senza ricordi, arroccate nella vana pretesa di una propria autosufficienza come nel caso dell'"Anti-Edipo" di Deleuze e Guattari; in forme minimaliste al limite della propria autodistruzione come nel caso dell'anoressia.

Il mimetismo che sta alla base del risentimento può assumere forme diverse e complesse. I tre saggi di questo volume ne delineano tre forme distinte: il solipsista, l'anticonformista, il minimalista.

Nel caso del solipsista, il sentimento di solitudine e la presunta incomprensione da parte della società sono, secondo Girard, i segni di un profondo risentimento verso la stessa società, accusata di non accogliere le proprie ambizioni individuali. L'individuo moderno spesso aspira a una vita in solitudine, per non dover accettare le «bassezze» che sono necessarie a «costruire un grande uomo», ma allo stesso tempo si aspetta che proprio la società gli riconosca un ruolo di prestigio che appaghi la sua vanità. Egli è dunque intrappolato in una contraddizione: l'individualista estremo non vuole essere solo, vuole "essere visto" nella società mentre sceglie la solitudine. Ma è costretto a tradire il proprio solipsismo proprio quando cade nel risentimento. In ogni risentito rifiuto di comunicare da parte dell'individuo si nasconde, secondo Girard, una volontà negata di comunicare il proprio desiderio di essere desiderati dall'altro. Nel caso dell'anticonformista deleuziano, ci suggerisce Girard, rifiutiamo all'altro (a Edipo) quel ruolo di modello che il nostro desiderio segretamente gli assegna e tragicamente lo releghiamo nel

solo ruolo di ostacolo: per poter prolungare il desiderio, naturalmente. Ma allo stesso tempo, proprio trasformando l'altro in mero ostacolo, alimentiamo costantemente in lui il rivale. Gli «altri» diventano altrettanti rivali che ci umiliano e ci offendono, inducendo in noi un «giustificato» risentimento.

Ma il mimetismo, nel tentativo estremo di negare l'altro può anche approdare all'autodistruzione, come nel caso disperato dell'anoressia, stadio estremo di una cultura minimalista.

Per Girard, l'anoressia è una forma sofisticata di rinuncia e di autosacrificio, in contrasto con l'ostentazione dei nuovi ricchi della modernità. E' paragonabile al rituale del "potlac", il rito della rinuncia, con la differenza che per l'anoressica il processo rituale non è iscritto in un contesto tribale ma in un contesto individualistico e competitivo. L'anoressia non è solo una condizione di disagio di certi individui, ma anche una tendenza estetica, culturale della modernità nel ventesimo secolo. Siamo di fronte, per Girard, a una vera e propria cultura dell'anoressia: nell'arte trionfa il minimalismo, la ricerca del «sempre meno»; nella scrittura, come nella pittura e nella scultura, gli artisti cercano la consunzione. La cultura dell'anoressia si iscrive nei processi storici sociali e culturali che hanno origine dalla «morte di Dio», che hanno messo nelle mani dell'uomo il suo destino, ma che non hanno tuttavia eliminato la condizione di rivalità mimetica, dove alberga il risentimento tra gli uomini. La rivalità fine a se stessa, la mimesi competitiva, la rinuncia, la privazione come forma di affermazione autodistruttiva di sé sono momenti di processi in atto nella società moderna, alimentati dal risentimento: si preferisce annullare se stessi, piuttosto che accogliere in noi la presenza dell'altro.

Nell'universo del risentimento il desiderio ci consegna a un odio senza tregua verso il nostro vicino, sempre più descritto come un nemico: un sosia invadente e scomodo. Difficilmente ci liberiamo dallo "scacco" del desiderio, ovvero, per usare una suggestiva espressione di Girard, dalla «risacca del desiderio», cioè dal ritorno inquietante su noi stessi del nostro desiderio di "essere secondo l'altro". Allora, scivolando su quel terreno grigiastro, imprigionati nel bozzolo mimetico, non ci accorgiamo che spesso gran parte delle nostre rivendicazioni per un'ingiustizia subita o per un'uguaglianza negata sono espressione del risentimento, di un desiderio di vendetta che non accetta la presenza del nostro vicino, troppo vicino.

- L'idea di risentimento tra Ottocento e Novecento.

Attraverso lo sguardo critico di Girard le strategie del risentimento, disincantate, anticonformiste o deliranti, oppure autodistruttive, minimaliste e anoressiche mostrano tutta la loro complessità: non si riducono a semplici mappe di senso limitate a categorie più o meno estese della nostra società, ma sono segni di una condizione antropologica che caratterizza l'insieme della nostra società e dei processi in atto nella modernità.

L'analisi di Girard mostra che il risentimento nelle sue diverse forme relazionali non è espressione di un modo di agire patologico, come nel Freud di "Totem e tabù" (19). L'idea di condannare al risentimento solo alcune particolari tipologie di persone sarebbe sul piano teorico un modo per creare dei nuovi capri espiatori. Il risentimento è un'emozione che viviamo nella nostra complessa e variegata normalità. Una normalità «doppia», che accoglie nel

risentimento la dimensione ambivalente dell'esistenza, a un tempo tragica e comica.

In ogni caso, il confronto con la teoria freudiana è tuttavia indubbiamente proficuo. Secondo Freud, il risentimento è un caso classico di ambivalenza delle emozioni umane, di come nella psiche umana l'amore possa convivere con l'odio, il desiderio con la paura. Nell'analisi del tabù dei morti, Freud sostiene che la paura dei morti e l'idea che il morto possa essere risentito nei confronti dei vivi nasconde il desiderio inconscio e ostile verso colui che ora è defunto. La persona che si amava, era anche odiata, e adesso si teme la sua vendetta (20). La proiezione del nostro desiderio ostile verso l'altro si trasforma nel diritto del morto di essere risentito. Questa dinamica adempie a una funzione cruciale nella costituzione del tabù nelle società arcaiche, così come nelle ossessioni del nevrotico nella società moderna. Le cure ossessive verso la persona amata, tipiche di alcune nevrosi, nascondono un odio inconscio verso la stessa persona e la paura della sua possibile vendetta, alimentata dal risentimento.

L'analisi freudiana del tabù, in questo modo, e in analogia con Girard, mostra la continuità tra il mondo arcaico e il nostro universo, insieme alla condizione paradossale e relazionale delle emozioni umane in generale, e del risentimento in particolare.

Tuttavia Freud, a differenza di Girard, subordina la propria analisi a una distinzione dualistica tra normalità e patologia. Inoltre, l'idea freudiana di risentimento rimane ancorata a un'immagine di istanza psichica «interna», che non coglie la matrice sociale delle relazioni affettive. Ed è il tenere conto di questa dimensione che permette a Girard di descrivere il risentimento come un'esperienza emozionale

propria di tutta la modernità e non solo di alcuni tipi umani specifici, da considerarsi fuori dalla norma.

Il rischio di pensare il risentimento come un'emozione vissuta solo in contesti sociali circoscritti è un rischio che, secondo Girard, corrono molti studiosi. In particolare, l'autore francese si misura con l'analisi compiuta da Nietzsche dell'idea di risentimento (21). Secondo Girard, anche Nietzsche, quando descrive la morale degli schiavi (22), pensa il risentimento come a un'emozione tipica della modernità, ma che appartiene solo agli «schiavi», i quali invidiano coloro che incarnano la ricchezza e la potenza della vita. Il risentimento è vissuto da chi, invece di affermare se stesso, oppone un no a tutto ciò che gli è differente, superiore, e agisce in base a condizionamenti negativi esterni (l'«ingiusta» superiorità dell'altro), invece di fondarlo su autonome motivazioni positive attivate al proprio interno.

Per Nietzsche, se proviamo del risentimento, questo dipende dalla nostra mediocrità di individui, dal nostro essere più o meno schiavi dell'altro. La saggezza può avvenire solo dalla nostra capacità di essere indifferenti di fronte a coloro che ci circondano. In Nietzsche la genesi del risentimento non risiede nella dimensione relazionale, di reciproca dipendenza degli attori umani, ma nella mancata emancipazione dell'individuo da quella dimensione. In questo modo, secondo Girard, Nietzsche, misconoscendo la condizione costitutiva di "essere secondo l'altro", si condanna paradossalmente a essere avvinghiato dal risentimento, perché a ogni tentativo di liberarsi dell'altro in quanto modello, corrisponderà un'inevitabile resistenza offensiva dell'altro in quanto rivale.

In fondo, dovremmo chiederci, perché ci sentiamo offesi dalla presenza del nostro vicino, a tal punto da disprezzarlo

così profondamente da desiderare la vendetta? Se per noi l'altro deve diventare estraneo al nostro destino, perché continua comunque a turbarci?

Queste sono le domande che si pone anche Max Scheler ne "Il risentimento nella educazione delle morali" (23). Scheler intuisce che il risentimento nasce dal desiderio di darsi un modello, conseguente a una certa attitudine a mettersi a confronto, comune a tutti gli uomini. Il risentimento verso l'altro nasce allora quando ci accorgiamo che l'altro possiede qualcosa che anche noi vorremmo possedere e ogni nostro tentativo di appropriarcene fallisce, lasciandoci un sentimento di impotenza. Tuttavia la nozione di risentimento, per Scheler, sottolinea ancora il carattere di reazione, di contraccolpo, che caratterizza l'esperienza di ognuno di noi quando è rapito da questa intossicazione emozionale, senza cogliere a pieno l'inevitabile convivenza di ammirazione e odio per l'altro, propria del desiderio senza oggetto.

- Processi sociali e risentimento.

La mimesi, abbiamo detto, è una forma relazionale generativa della realtà sociale e culturale. Non è un caso che attraverso un'analisi della teoria mimetica, filtrata in particolare dalle scienze della complessità, si siano offerte allo studioso di scienze sociali interessanti possibilità di costruire dei modelli esplicativi delle istituzioni sociali, capaci di mettere in luce il carattere dinamico e generativo dei processi di interazione tra ego e alter, tra micro e macro, tra intrapsichico e sociale, tra semplice e complesso, tra l'indifferenziato e il differenziato, tra il disordine e l'ordine (24).

Naturalmente, questa interpretazione in chiave sociologica della teoria mimetica, se da un lato ha offerto nuove e suggestive possibilità conoscitive, dall'altro non poteva non sollevare anche controversie teoriche, all'interno degli stessi orientamenti «promimetici». Certo, non è questa la sede adeguata per una disamina di queste controversie. Ci limiteremo qui a richiamare i termini di quella che appare essere la più significativa fino a oggi, e che ha un valore nodale per le scienze sociali e umane, in quanto investe il rapporto tra mimetismo e modernità, o ancor più precisamente il nesso tra "consapevolezza" del mimetismo e modernità. Secondo Girard, le forme mimetiche sacrificali sono efficaci (ovvero riescono a ricostruire l'ordine sociale) fintantoché sono misconosciute dagli attori che le agiscono. La consapevolezza della logica mimetica, portata alla luce dal messaggio cristiano, ne segnerebbe la disgregazione. La modernità è segnata profondamente da questa consapevolezza, e sarebbe tutt'uno con la crisi delle forme rituali tradizionali, che attraverso le loro cerimonie operavano una catarsi all'interno della comunità, purificandola dai sentimenti di invidia e di odio reciproco. A questo proposito, il punto della controversia è quello indicato dal sociologo francese Jean-Pierre Dupuy (25): come potrebbe sorgere una tale conoscenza nella storia dell'umanità? Come si passerebbe dal misconoscimento del prima al riconoscimento del dopo? E inoltre, la conoscenza dei processi mimetici implica "necessariamente" una disgregazione progressiva dei meccanismi rituali tradizionali? Scrive Dupuy: «quello che afferma Girard della modernità, della sua natura e del suo avvenire, si basa sulla tesi che mentre è corrosa, minata dall'interno dalla rivelazione cristiana, la modernità non può che approdare a un radicalmente altro: o la violenza

terminale, o il Regno dell'amore. Certi imputano al cristianesimo di Girard la sua violenza: rendendo inefficaci tutti i dispositivi che gli uomini hanno sempre inventato per combattere la 'cattiva' violenza con la buona 'violenza', li lascerà disarmati di fronte alla loro violenza irrimediabilmente scatenata [...]. Ma altri imputano allo stesso cristianesimo di Girard il suo angelismo. Ed è vero che la sua concezione dell'amore come perfetta rivelazione 'non è di questo mondo'. Ora, queste due critiche, annunciate separatamente, sono contraddittorie [...]» (26).

Questo paradosso, sostiene Dupuy, consiste nel fatto che la conoscenza dei meccanismi ha come orizzonte, per Girard, la Conoscenza assoluta, che è Amore, mentre il processo che vi conduce, la «modernità», sembra prendere la direzione opposta: scatena la violenza. Eppure la violenza, abolendo le differenze, lavora per la rivelazione cristiana che è amore indifferenziato per l'altro. Il cerchio si chiude, e per Dupuy, Girard rimarrebbe vincolato a una concezione di tipo hegeliano della storia, dove necessariamente si è iscritto un destino d'amore "oppure" di odio e di risentimento.

La critica di Dupuy alla teoria mimetica, d'altra parte, corre a propria volta il rischio di confondere diversi livelli logici, di schiacciare sullo stesso piano diverse figure mimetiche. Indubbiamente, per Girard la conoscenza delle forme sacrificali ha annullato la loro efficacia, ma questo non vale per le altre forme mimetiche. Per esempio, è vero che dopo la rivelazione cristiana il ricorso alla figura del capro espiatorio per far fronte al dilagare della cattiva violenza non potrà più avvenire nella forma unanime che toglieva ogni legittimità al punto di vista della vittima. Ma le altre forme delle interazioni sociali, proprio in seguito alla rivelazione cristiana, rimangono efficaci anche se gli

attori ne sono consapevoli. Anzi, assumono caratteristiche sempre più sofisticate: è il caso, tra gli altri tipico, delle forme mimetiche del risentimento, così come vengono descritte da Girard nei saggi raccolti in questa antologia.

Anche se la modernità è caratterizzata dalla progressiva consapevolezza delle dinamiche mimetiche, gli stessi processi interattivi rimangono in gran parte regolati da dinamiche largamente inconsapevoli. L'attore mimetico agisce all'interno di relazioni sociali che in ogni caso lo trascendono. L'idea di "essere secondo l'altro" mette in luce la finitezza dell'attore umano, la "mancanza" ineluttabile dell'essere umano che si apre verso l'altro, per un'intima costituzione antropologica, ancor prima che per una consapevolezza morale. Come è stato fatto notare, l'antropologia girardiana, anche se solo in parte, si avvicina in questo a quella di Gehlen, all'"essere non finito" gehleniano. Quest'uomo è mancante e "perciò" mimetico: «desiderante e "perciò" mimetico, condannato al desiderio non-terminabile di (cor)rispondere a un bisogno-di-fare-qualcosa che è vuoto d'oggetto» (27).

L'incompiutezza dell'attore mimetico gli impedisce di prevedere a priori ciò che accadrà nelle dinamiche interattive e sociali di cui è parte attiva. La sua stessa identità è troppo legata a quella dell'altro e degli altri perché singolarmente possa programmare le sorti del proprio agire. Nessun regno dell'amore, immaginato nei termini della teoria mimetica, potrebbe darsi a partire dalla certezza individuale di aver sradicato la violenza. Perché ogni agire rimanda necessariamente all'agire altrui.

Girard ci pone di fronte alla scelta etico-religiosa tra Amore e Violenza in modo indubbiamente radicale, ma non ci propina automaticamente una chiave di lettura dualistica dei processi interattivi e sociali, che ci costringa a separare

il «bene» dei processi di democratizzazione e modernizzazione, dal «male» dei risvolti violenti che questi stessi processi portano con sé. Al contrario, la teoria mimetica potrebbe essere un prezioso aiuto a non cedere alla menzogna iscritta in ogni facile promessa di conciliare e addomesticare i poli opposti della radicale ambivalenza di quei processi.

Un prezioso aiuto, anche per apprendere ad amare la democrazia senza ritrarre lo sguardo da quella sua «mancanza» che proprio Nietzsche, meglio di ogni altro, ci ha fatto comprendere: la sua intima connessione con il risentimento dei deboli. Poiché essa fa tutt'uno, nel bene e nel male, con il riconoscimento della "dignità" dei deboli. Ha scritto Franco Cassano: «Un uomo un voto - aveva ragione Nietzsche - è un principio che toglie dalle mani dei grandi una parte del destino di tutti gli altri, una splendida meschinità per proteggere le nostre debolezze. Qui sta il suo merito e, ci si passi la parola, la sua grandezza: essa prevede gli uomini deboli, non li considera un errore genetico o culturale, prevede l'insuccesso e ha riguardo per chi vi rimane impigliato. Tutti noi amiamo la democrazia per gli stessi motivi per cui Nietzsche la odiava» (28).

La dimensione ambivalente del pensiero girardiano si trasforma in un'aporia soltanto se si riconduce a una sola dimensione il duplice registro interpretativo che l'opera di Girard offre al lettore: quello di una saggezza che nasce dalla volontà di comunicare un messaggio etico, specchio di una ricerca di senso; e quello di una rigorosa e disincantata investigazione scientifica.

Questo libro non sarebbe stato possibile senza la generosa disponibilità personale di René Girard a discutere e favorire la realizzazione del progetto originario, e senza l'attenta e continua supervisione di Sergio Manghi, anche se

ovviamente la responsabilità delle idee espresse nell'"Introduzione" rimane mia.

NOTE ALL'INTRODUZIONE

(1) R. Girard, "Menzogna romantica e verità romanzesca", trad. it. Bompiani, Milano, 1981.

(2) G. Tarde, «Le leggi dell'imitazione», trad. it. in "Scritti sociologici", UTET, Torino 1976.

(3). J.-P. Dupuy, P. Dumouchel, "L'enfer des choses. René Girard et la logique de l'économie", Edition du Seuil, Paris 1979.

(4). S. Manghi, «Grazia e violenza nelle relazioni sociali», in S. Tomelleri, "René Girard. La matrice sociale della violenza", Franco Angeli, Milano 1996.

(5). E. Canetti, "Massa e potere", trad. it. Adelphi, Milano 1983.

(6) R. Girard, "Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo", Adelphi, Milano 1983.

(7) R. Calasso, "La rovina di Kasch", Adelphi, Milano 1983.

(8) R. Girard, "La violenza e il sacro, trad. it. Adelphi, Milano 1980; "Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo", trad. it. Adelphi, Milano 1983; "Il capro espiatorio", trad. it. Adelphi, Milano 1987; "La vittima e la folla", trad. it. Santiquaranta, Treviso 1998.

(9) R. Girard, "L'antica via degli empì", trad. it. Adelphi, Milano 1994.

(10). P. Levi, "I sommersi e i salvati", in "Opere", Einaudi, Torino 1997.

(11). G. Vattimo, "Credere di credere", Garzanti, Milano 1996.

(12). G. Fornari, «Introduzione», in R. Girard, "La vittima e la folla", trad. it. Santiquaranta, Treviso 1998.

(13). P. Dumouchel, «Différences et paradoxes: réflexions sur l'amour et la violence dans l'oeuvre de Girard», in M. Deguy, J.-P. Dupuy, "René Girard et le problème du mal", Editions Grasset & Fasquelle, Paris 1982; P. Dumouchel, "Emotions. Essai sur le corp et le social", Les empêcheurs de penser en rond, Paris 1995; J.-P. Dupuy,

P. Dumouchel, "L'enfer des choses. René Girard et la logique de l'economie", Editions du Seuil, Paris 1979; J.-P. Dupuy, "Ordini e disordini, inchiesta su un nuovo paradigma", trad. it. Hopefulmonster, Firenze 1986; H. Gans, "Essais d'esthétique paradoxale", Gallimard, Paris 1978; J. Moughourlian, "Un mime nommé désir", Grasset, Paris 1982.

(14). A. de Tocqueville, "Sulla democrazia in America", trad. it. Einaudi, Torino 1968.

(15). J.-P. Dupuy, G. Teubner, «Paradoxes of self-references in the humanites, law and the social sciences», "Stanford Literature Review", 7, 1-2, p. 6.

(16). T. Veblen, "Opere", trad. it. UTET, Torino 1969.

(17). P. Levi, "Opere", Einaudi, Torino 1997, p. 1020.

(18). J.-P. Dupuy, P. Dumouchel, "L'enfer des choses", cit., p 59.

(19). S. Freud, "Totem e tabù", trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 1967.

(20). E. Canetti, "Massa e potere", cit.

(21). R. Girard, «Dionysus versus the Crucified», "Modern Language Notes", 99.

(22). F. Nietzsche, "La genealogia della morale", trad. it. in "Opere complete", Adelphi, Milano 1984.

(23). M. Scheler, "Il risentimento nella educazione delle morali", trad. it. Vita e Pensiero, Milano 1975.

(24). J.-P. Dupuy, "Introduction aux sciences sociales", Ellipses, Paris 1992; J.- P. Dupuy, P. Dumouchel, "L'enfer des choses", cit.; J.-P. Dupuy, "Ordini e disordini", cit; S. Tomelleri, "René Girard. La matrice sociale della violenza", Franco Angeli Milano 1996; «Mimesi e interazioni sociali. Conversazione con René Girard», "Pluriverso", 1.

(25). J.-P. Dupuy, "Ordini e disordini", cit.; "Introduction aux sciences sociales", cit.

(26). J.-P. Dupuy, "Introduction aux sciences sociales", cit., p.p. 237-238.

(27). R. Escobar, "Le metamorfosi della paura", Il Mulino, Bologna 1997.

(28). F. Cassano, "Partita doppia", Il Mulino, Bologna 1993.

Parte prima

IL SOLIPSISTA
PER UN NUOVO PROCESSO
DELLO "STRANIERO" (1)

Mi sono sempre immaginato Meursault come un essere estraneo ai sentimenti degli altri esseri umani. Amore, odio, ambizione, invidia, cupidigia, gelosia: tutto ciò gli è sconosciuto. Assiste alle esequie della madre con la stessa impassibilità con cui, il giorno dopo, guarda un film di Fernandel. Meursault finisce per uccidere un uomo, ma come si potrebbe vedere in lui un vero criminale? Come potrebbe avere, quest'uomo, un movente qualsiasi?

Il personaggio di Meursault incarna l'individualismo nichilista esposto nel "Mito di Sisifo" e generalmente denominato «assurdo». Meursault è posseduto dall'assurdo come certuni, in tutt'altro contesto spirituale, sono posseduti dalla grazia. Ma il termine «assurdo» non è assolutamente indispensabile: l'autore stesso - nella sua prefazione all'edizione americana dello "Straniero" - definisce il suo eroe come qualcuno «che non sta al gioco»; Meursault «si rifiuta di mascherare i suoi sentimenti», e immediatamente «la società si sente minacciata». L'eroe riveste dunque un significato positivo: non è «un relitto», un essere alla deriva; «è un uomo povero e nudo, innamorato del sole».

E' facile contrapporre "Lo straniero" a un romanzo come "Delitto e castigo": mentre Dostoevskij "condivide" la sentenza che punisce il suo eroe, Camus "se ne indigna". Per cui "Lo straniero" dà l'impressione di essere un'opera innocente e generosa che si eleva molto al di sopra della nostra palude letteraria, rosa dal complesso di colpa. Ma il problema non è semplice come sembra.

Meursault non è l'unico personaggio del romanzo: se lui è innocente, sono allora i giudici che lo condannano ad essere colpevoli. Presentare il processo come una parodia della giustizia significa infatti mettere implicitamente i giudici sotto accusa.

Molti critici hanno formulato in maniera esplicita quest'atto d'accusa, come del resto Camus nella sua prefazione all'edizione americana dello "Straniero". Dopo aver presentato la morte del suo eroe come il risultato odioso di una collettività indegna, l'autore conclude dicendo: «Nella nostra società, chiunque non pianga al funerale di sua madre rischia di essere condannato a morte». Questa sorprendente osservazione è tratta in realtà da una precedente dichiarazione... Camus la definisce «paradossale», ma ciononostante la ripete con la chiara intenzione di non lasciar spazio ad alcun equivoco su un'interpretazione dello "Straniero" la cui validità, almeno in un senso, è incontestabile.

L'edizione americana dello "Straniero" apparve nel 1955, e "La caduta" nel 1956. Un rinomato avvocato parigino, Clamence, ha acquisito una grande reputazione difendendo i criminali in cui vedeva - per un verso o per l'altro - delle vittime dei «giudici». Clamence è profondamente soddisfatto di se stesso per aver sempre preso le parti degli «oppressi» contro i «giudici» iniqui. Un giorno, però, scopre ch'è più facile essere virtuosi a parole che nei fatti: è l'inizio

di un'introspezione che indurrà «il generoso avvocato» a rinunciare alla sua brillante carriera e a rifugiarsi ad Amsterdam. Clamence si rende conto che, nelle sue mani, la pietà era un'arma segreta per lottare contro gli spietati, una forma più subdola di fariseismo: ciò che cercava, in realtà, non era tanto l'assoluzione del suo cliente quanto la prova della propria superiorità morale attraverso il discredito dei giudici. Detto altrimenti, Clamence era proprio quel genere d'avvocato che l'eroe del "Giovane Holden" vorrebbe evitare a ogni costo di diventare: «Gli avvocati, sarebbe un'ottima cosa [...] se si occupassero per tutto il tempo di salvare la vita ai tizi innocenti, e di faccende simili, ma Lei, quando è avvocato, non si occupa di questo genere di cose [...]. Anche se si occupasse di salvare la vita ai poveri cristi e tutto il resto, come potrebbe sapere se è davvero perché vuol salvare la vita ai poveri cristi, o se quello che in realtà vuol fare è diventare un avvocato terribile con tutti in quel tribunale che, quando la porcheria processuale è finita, Le dà delle pacche sulle spalle e si congratula con Lei? [...] Come farebbe a sapere di non essere un impostore? Il guaio è che non lo saprebbe!» (2).

«Il generoso avvocato» vuol essere "al di sopra" di tutti ed erigersi a giudice dei giudici stessi: è un giudice travestito. Al contrario dei giudici ordinari che giudicano direttamente e a viso scoperto, lui giudica indirettamente e per vie traverse.

Quando ci si serve dell'antifariseismo come di un'arma per annientare i farisei, la cosa può divenire una forma di fariseismo ancor più pernicioso. L'idea non manca di senso dell'opportunità, soprattutto nella nostra epoca, ma non è nuova, e tratterrebbe poco la nostra attenzione se Camus,

per farla risaltare, non ritornasse ai temi e ai simboli delle sue prime opere, in particolare a quelli dello "Straniero".

Ne "La caduta" - come nello "Straniero" - troviamo un tribunale, un processo, l'accusato e, ovviamente, gl'inevitabili giudici; l'unico personaggio nuovo è appunto il generoso avvocato, che difende i suoi «buoni criminali» esattamente come il romanziere Camus difendeva Meursault nello "Straniero". Come Meursault, anche i «buoni criminali» perdono il loro processo, ma in entrambi i casi la sconfitta trae un compenso superiore dal loro trionfo di fronte al grande tribunale dell'opinione pubblica. Leggendo "Lo straniero", siamo colti da pietà per Meursault e da collera per i giudici: sono esattamente questi i sentimenti che si presume provi Clamence nell'esercizio della sua professione di avvocato.

Il Camus precedente "La caduta" somiglia poco al suo eroe Clamence, ma i due hanno un punto in comune: il disprezzo per i «giudici». Entrambi hanno fondato la loro complessa vita intellettuale e la loro riuscita sociale su questo sacro principio. L'apostolo moderno della «rivolta» letteraria rimette incessantemente in causa le istituzioni e i valori sociali: senonché questa rimessa in causa - come quella dell'avvocato - fa adesso parte essa stessa delle istituzioni. Lungi dal fargli correre il minimo rischio, le sue attività procurano nella loro scia la notorietà e il successo.

Se Camus avesse nutrito il minimo dubbio sulla validità della propria posizione morale e avesse voluto formulare tale dubbio in un romanzo, non avrebbe potuto trovare tema più adatto di quello della "Caduta". Tutte le sue opere precedenti sono infatti basate sulla convinzione, più o meno esplicita, che una sistematica ostilità nei confronti di tutti i «giudici» costituisca il fondamento più sicuro di una vita morale «autentica»: "La caduta" volge apertamente in

ridicolo questa teoria. E' quindi normale dedurne che quest'opera contenga un elemento di autocritica (3). Ma è altrettanto normale respingere una conclusione simile ove questa minacci di distruggere tutte le idee ben radicate su Camus, come uomo e come scrittore.

Noi viviamo in un'epoca d'«individualismo» borghese in cui rimanere fedeli alle proprie opinioni è considerata una virtù cardinale; ma un pensatore non obbedisce alle stesse regole di un banchiere o di uno statista. Il fatto che Goethe abbia sconfessato il suo "Werther" non diminuisce per nulla la nostra ammirazione nei suoi confronti; e non c'è niente d'infamante nell'aver rinnegato - come Rimbaud - tutta la propria opera, o rifiutato fino all'ultimo - come Kafka - la pubblicazione dei propri manoscritti. Nell'ambito spirituale, il progresso assume spesso la forma dell'autodistruzione e può essere accompagnato da una reazione violenta contro il passato. Se un artista, per essere ammirato, dovesse continuare per tutta la vita ad ammirare le proprie opere, quella caricatura di borghese francese che è Monsieur Prud'homme avrebbe indubbiamente la meglio su Pascal, Racine, Chateaubriand o Claudel.

Il processo creativo dello scrittore è diventato uno dei grandi temi letterari della nostra epoca, se non quello principale. L'avvocato della "Caduta" - come il dottore della "Peste" - almeno in una certa misura è una rappresentazione allegorica dell'autore. Bisogna forse scartare quest'affermazione con il pretesto che deriverebbe da un'ingenua confusione fra lo scrittore e la sua opera? Il timore di cadere nella «trappola» del biografismo non deve fungere da pretesto per eludere i veri problemi di fondo sollevati dalla creazione letteraria. E' questa stessa paura a essere ingenua, in quanto suppone che fra uno scrittore e la sua opera i rapporti siano necessariamente del tipo «tutto o

niente». Quando affermo che Clamence è Albert Camus, non pretendo che fra i due vi sia identità nel senso in

cui un documento originale è identico alla sua copia conforme o un viaggiatore è identico alla fotografia che figura sul suo passaporto. Quando un'opera è veramente profonda, il significato esistenziale dei personaggi e delle situazioni non può mai ridursi a dei meri dati biografici; ma perché dovrebbe essere così? Pur ammettendo che il passato di Camus sia presente nella "Caduta", posso ancora non trarne tutte le conseguenze che questo implica. Ponendo l'accento sulle allusioni politiche e sociali, posso vedere nella confessione di Clamence un attacco diretto contro tutto ciò che il termine «impegno» racchiude: la "querelle" fra Camus e Sartre, come il riserbo osservato da Camus durante i suoi ultimi anni di vita, potrebbero venire in appoggio a quest'interpretazione. Se "La caduta" è solo una reazione contro un passato recente, non è possibile vedervi un ritorno a un passato più remoto e una riaffermazione vigorosa, ancorché enigmatica, dei punti di vista difesi ne "Il mito di Sisifo" e nello "Straniero"? Questa interpretazione restrittiva è seducente: purtroppo, però, nel testo non c'è nulla che la confermi, e si fonda sul postulato implicito che tutto l'itinerario di Camus possa e debba definirsi in relazione a quell'alternativa «impegno»/«disimpegno» che dettava legge negli anni Cinquanta. L'unico inconveniente è che tale alternativa esclude proprio l'eventualità che si trova realizzata nella "Caduta": quella cioè di un radicale cambiamento di prospettiva, talmente radicale da trascendere nello stesso tempo l'«impegno» della "Peste" e il «disimpegno» dello "Straniero". E' davvero arduo separare l'«impegno» dagli altri valori fatti oggetto di satira nella "Caduta" perché, per Clamence, esso non rappresenta più una posizione

realmente autonoma. Il Camus delle prime opere corrisponde al ritratto del «generoso avvocato» altrettanto bene del Camus «impegnato» che gli succede: l'unica differenza è che nel primo caso i «clienti» sono personaggi immaginari, mentre nel secondo sono esseri umani in carne e ossa. Per il cinico Clamence si tratta di una differenza irrilevante: agli occhi del «generoso avvocato», infatti, i clienti non sono mai del tutto reali in quanto non rappresentano nulla in se stessi, ma non sono neppure del tutto fittizi in quanto servono a screditare i giudici. L'«impegno» non è che una variazione sul tema della malafede: una delle tante forme che può assumere una devozione per gli oppressi che segretamente persegue solo fini egoistici. A profilarsi dietro i «clienti», sono i personaggi delle prime opere: Caligola, per esempio, o i due assassini del "Malinteso", e soprattutto Meursault, così come gli esseri reali ma indeterminati di cui si presume che uno scrittore sposi la causa quando «s'impegna».

Il passo in cui Clamence descrive la sua sollecitudine per le vecchie signore ridotte in miseria e per altri diseredati è indubbiamente l'unica allusione diretta all'impegno presente nella "Caduta"; e notiamo di sfuggita che tale condotta da "boy scout" ci è presentata come una semplice prosecuzione della condotta professionale dell'avvocato. Clamence è talmente assorbito dalle sue funzioni di uomo di legge, che continua a svolgere il suo ruolo di «generoso avvocato» anche al di fuori del tribunale. La commedia finisce insomma col pervadere a poco a poco i minimi aspetti della sua vita quotidiana. La letteratura e la vita si confondono, non già perché la letteratura copi la vita, ma perché è la vita a copiare la letteratura. L'armonia si crea al livello di una generale impostura. "La caduta" va letta nella giusta prospettiva, ossia in una prospettiva umoristica.

Stanco della popolarità di cui godeva presso i «benpensanti» dell'élite intellettuale, l'autore escogitò una maniera sottile per farsi beffe del proprio ruolo di «profeta» senza scandalizzare i «puri» fra i suoi fedeli. Bisogna certo assumersi il rischio dell'esagerazione, ma sarebbe impossibile scartare questo romanzo con la scusa ch'è una "boutade", e neppure accontentarsi mellifluamente di vedervi un bell'esempio di arte pura. La confessione di Clamence - nel senso lato di confessione spirituale e letteraria - è quella stessa di Camus; per appurarlo, mi propongo innanzitutto di esaminare "Lo straniero" e di farne emergere un vizio di struttura che, per quanto ne sappia, non è mai stato ancora evidenziato. Il significato di questo vizio strutturale ci fornirà gli elementi di cui abbiamo bisogno per corroborare la nostra interpretazione della "Caduta" come autocritica.

Restare fedeli alle intenzioni palesi del primo Camus vuol dire ammettere che la condanna di Meursault non ha praticamente nulla a che vedere con il suo delitto. Tutti i particolari del processo concorrono a dimostrare che i giudici sono ostili all'assassino non a causa del suo atto, ma a causa della sua personalità. Il critico Albert Maquet ha perfettamente formulato questa verità scrivendo che: «La morte dell'arabo è solo un pretesto. Al di là della personalità dell'accusato, i giudici vogliono distruggere la verità ch'egli incarna» (4).

Se non ci fosse stato omicidio, i giudici avrebbero indubbiamente perso un ottimo pretesto per sbarazzarsi di Meursault; ma, proprio perché un pretesto non ha bisogno d'esser valido, non dovrebbero far fatica a trovarne un altro. Se la società fosse così impaziente di sopprimere Meursault come lascia intendere Maquet, la vita straordinaria dell'eroe

dovrebbe fornirle più «pretesti» di quanti ne occorran per mandare un innocente al patibolo.

E' fondata quest'ipotesi? Ponendo tale questione, siamo del tutto consapevoli di scartare le intenzioni formali dell'autore per dare la parola al semplice buon senso. Se, leggendo il romanzo, abbiamo l'impressione che Meursault viva pericolosamente, quest'impressione non resiste all'analisi: Meursault, infatti, si reca regolarmente al lavoro, fa il bagno nel Mediterraneo ed esce con le colleghe d'ufficio; ama il cinema, ma la politica non gl'interessa. Quale fra queste attività potrebbe mai condurlo in carcere e, "a fortiori", alla ghigliottina? Meursault non ha responsabilità, né famiglia, né problemi personali, né alcuna simpatia per le cause impopolari. A quanto pare, beve solo caffelatte. Conduce davvero la vita prudente e pacifica di qualunque piccolo burocrate, per di più - nel suo caso - di un piccolo-borghese francese. Spinge la sua prudenza al punto di osservare le raccomandazioni dei medici sul tempo che deve intercorrere fra il pranzo e il bagno. Il suo modo di vivere dovrebbe metterlo al riparo dalla depressione nervosa, dall'affaticamento cerebrale, dalla crisi cardiaca e, "a fortiori", dalla ghigliottina.

E' vero che Meursault non piange al funerale di sua madre, ed è appunto il tipo di comportamento che i suoi vicini non mancheranno di criticare; ma, fra queste critiche e il patibolo, c'è un abisso che non sarebbe mai varcato se Meursault non commettesse un delitto. Nemmeno il giudice più feroce potrebbe nulla contro di lui se questi non avesse ucciso un uomo.

L'omicidio sarà forse un pretesto, ma è l'unico di cui i giudici dispongano, e tutto il senso del romanzo gira attorno a quest'evento increscioso: è quindi essenziale capire in che modo avviene l'omicidio. Come può un uomo

commettere un delitto e non esserne responsabile? La risposta è obbligata: deve trattarsi di un "incidente". Molti critici hanno optato per questa soluzione: secondo Louis Hudon, per esempio, Meursault è tutt'al più colpevole di omicidio involontario (5). Come avrebbe potuto premeditare un omicidio se non è nemmeno capace di far progetti di carriera a Parigi? Ora, come tutti sanno, l'omicidio involontario non comporta la pena capitale: quest'interpretazione sembra dunque puntellare le accuse rivolte da Camus contro «i giudici».

C'è però un problema: se Meursault deve proprio commettere un delitto, non avremo difficoltà ad ammettere che si tratti di un omicidio involontario. Ma perché mai è necessario commettere un delitto? Un incidente può sempre succedere, non c'è dubbio, ma è impossibile trarne delle conclusioni generali, altrimenti è chiaro che non si tratta più di un "incidente". Se l'omicidio è accidentale, lo è anche la sentenza che si abbatte su Meursault, ma allora "Lo straniero" non dimostra che «chiunque pianga al funerale di sua madre rischia di essere condannato a morte». Tutto ciò che il romanzo dimostra è che quell'uomo sarà condannato a morte anche se gli capita di commettere un omicidio involontario: si converrà che si tratta di una riserva rilevante. La teoria dell'incidente riduce il caso di Meursault alle dimensioni di un fatto diverso, patetico, ma di significato limitato. I seguaci dell'«assurdo» potranno sempre imitare la vita di Meursault fin nei suoi minimi particolari, seppellire tutta la loro famiglia senza versare una sola lacrima: nessuno morirà mai sul patibolo, per la semplice ragione che questa "imitatio absurdi" non giungerà mai fino all'omicidio accidentale dell'arabo; indubbiamente, quest'increscioso incidente non si ripeterà

mai. Adottare la teoria dell'incidente significa necessariamente minimizzare, se non eludere, il conflitto

tragico fra Meursault e la società; ecco perché questa teoria non concorda con la reazione del lettore. Affinché i significati intenzionali dell'autore siano presenti, è necessario che il rapporto fra Meursault e il suo delitto non possa ridursi, come avviene per i criminali comuni, a un semplice movente; bisogna invece che questo rapporto risulti essenziale, e non accidentale. Fin dall'inizio del romanzo, si sente che sta preparandosi una catastrofe e che Meursault non può far nulla per difendersi: l'eroe è innocente, non c'è alcun dubbio, ed è proprio questa innocenza a causare la sua rovina.

I critici che, come Carl Viggiani, hanno analizzato con maggior acutezza l'atmosfera dell'omicidio respingono tutte le interpretazioni razionali e attribuiscono l'accaduto a quello stesso "Fato" che presiede ai destini degli eroi epici e tragici nelle letterature arcaiche o dell'antichità classica. Questi critici sottolineano che i diversi incidenti e gli elementi in relazione a quest'episodio sono interpretabili come altrettanti simboli di un'implacabile Nemesis.

Ancor oggi evochiamo il Destino quando ci rifiutiamo di attribuire al caso un avvenimento, benché siamo incapaci di darne una spiegazione; ma quando si tratta di fatti reali, non prendiamo sul serio questa «spiegazione» che tira in ballo il Destino: il mondo in cui viviamo è fondamentalmente razionale, ed esige di essere interpretato in maniera razionale.

Nell'ambito delle sue ricerche estetiche, un artista ha tutto il diritto di discostarsi dalle regole della logica: questo, nessuno lo contesta. Se però usufruisce di tale diritto, il mondo che egli crea non è più soltanto fittizio: diviene fantastico. Se Meursault è condannato a morte in un mondo

fantastico, l'indignazione suscitata dall'iniquità dei giudici sarà anch'essa fantastica, e non sarà più lecito dire - come invece fa Camus - che «nella nostra società» chiunque si comporti come Meursault rischia di essere condannato a morte. Le conclusioni che traiamo dal romanzo valgono solo per il romanzo stesso e non per il mondo reale, giacché le leggi di questo mondo non sono rispettate. La tragedia di Meursault non ci autorizza a disprezzare i giudici reali che officiano nei tribunali reali. Perché tale disprezzo fosse giustificato, sarebbe necessaria una rigorosa concatenazione di cause ed effetti che dalla morte della madre portasse alla morte dell'eroe ma se, al momento decisivo di questa concatenazione, si fa spuntare il Destino o qualche altra potenza tanto irresistibile quanto misteriosa, dobbiamo rilevare questo improvviso strappo al corso naturale delle cose nel nostro mondo ed esaminare molto attentamente il messaggio antisociale del romanzo. Se nello "Straniero" è all'opera una fatalità sovranaturale, com'è possibile che Meursault sia l'unico a subirne gli effetti? Perché non giudicare tutti i personaggi di un medesimo romanzo secondo criteri analoghi? Se non riteniamo responsabile dei suoi atti l'omicida, perché ritenere responsabili dei loro i giudici? Si può certo concludere che una parte dello "Straniero" appartiene al genere fantastico mentre il resto appartiene al genere realistico; ma, così frammentato, il romanzo non presenta più alcuna visione coerente: per quanto ammirevole sia dal punto di vista estetico, non può fornire un fondamento a una diagnosi relativa alla società reale.

La teoria del destino sembra soddisfacente finché si isola l'episodio dell'omicidio, ma risulta allora impossibile integrare quest'omicidio con il resto dell'opera. La simpatia che proviamo per Meursault va di pari passo con il nostro

risentimento nei confronti dei giudici: sarebbe impossibile trascurare il risentimento senza tradire uno degli aspetti della nostra esperienza complessiva. Questo risentimento, l'autore intende proprio farcelo provare, e ci riesce: i lettori lo avvertono realmente. Benché non sembri razionalmente giustificabile, bisogna dunque riuscire a spiegarlo.

Fra gli atti di Meursault, l'unico in grado di procurargli delle noie è la sua frequentazione di un ambiente equivoco: senza di essa, Meursault non si metterebbe nella situazione che rende possibile il delitto; non si troverebbe in mano, al momento giusto, l'arma del delitto, e così via; è vero, ma questo riguarda l'episodio in questione come ciò che lo precede. O Meursault è responsabile delle sue azioni, sa quello che fa, e allora ricadiamo nel caso del delitto comune; oppure non sa quello che fa, e allora ricadiamo nell'errore giudiziario. Ma né in un caso né nell'altro la sua esecuzione ci autorizza ad affermare che se non si piange al funerale della propria madre ci si mette in pericolo di morte. I nostri sforzi per dare un senso al gesto criminale di Meursault non approdano a nulla: la morte dell'arabo non può né essere accidentale né venire dall'aldilà. Eppure, nella misura in cui non si tratta di un atto volontario, bisogna che questa morte rientri in una di quelle due categorie. Tanto è difficile attribuire uno statuto ontologico all'assassinio, tanto è facile stabilire il suo ruolo nel racconto. Meursault - l'abbiamo visto - non sarebbe mai potuto essere giudicato e condannato se non avesse ucciso l'arabo. Ma Camus, perlomeno prima della "Caduta", non era di quest'avviso: «Chiunque non pianga al funerale di sua madre, rischia di essere condannato a morte». Si tratta forse, come si è sempre supposto, di un giudizio "a posteriori" ispirato dalle peripezie dell'opera, oppure di un principio "a priori" cui bene o male vanno sottoposti i fatti?

Tutto diventa chiaro se si opta per la seconda ipotesi: Camus ha bisogno del suo «assassino innocente» perché il suo principio "a priori" è palesemente falso. Il culto irritante della maternità, nel mondo moderno, e la sedicente profondità dell'«assurdo» non debbono distoglierci dal problema essenziale: ricollochiamo il brillante paradosso dell'autore nel contesto della vicenda da lui narrata, scartiamo l'alone d'intellettualismo che circonda il romanzo, e nessuno prenderà più il suo messaggio sul serio. Nessuno ci farà credere che l'apparato giudiziario di uno Stato moderno scelga sul serio come obiettivo lo sterminio dei piccoli burocrati dediti al caffè latte, ai film di Fernandel e ai capricci erotici con la segretaria del principale.

Una delle ragioni per cui si accoglie senza protestare lo sbalorditivo messaggio dello "Straniero" è la modesta condizione sociale dell'eroe. I piccoli impiegati sono davvero le vittime più indicate della società moderna e, come tutti quelli della sua classe, Meursault è esposto a una serie di flagelli sociali che vanno dalla guerra all'oppressione economica. Se però si guarda più attentamente, nella tragedia di Camus questo non è preso in considerazione: nello "Straniero", infatti, i modi di oppressione reali non svolgono ruolo alcuno. Benché lo scrittore giochi sull'ambiguità, o quanto meno si guardi bene dal dissiparla, il romanzo parla di una rivolta individuale, non sociale. Ci si chiede di credere che Meursault è un essere eccezionale, niente affatto il rappresentante di una classe sociale. Quel che si presume i giudici esecrano in lui è proprio ciò che costituisce l'originalità del personaggio, ciò che lo distingue dagli altri. Disgraziatamente, però, questa presunta originalità non si manifesta affatto nei suoi atti. In fin dei conti, Meursault è un piccolo burocrate senz'ambizioni e, in quanto tale,

niente lo destina a essere perseguitato. Le uniche autentiche minacce che possono incombere su di lui sono le stesse che incombono su tutti i piccoli burocrati e sulla specie umana in genere.

L'idea su cui il romanzo si fonda è inverosimile: ecco perché una dimostrazione diretta risulta impossibile. Lo scrittore vuol suscitare nei suoi lettori un'indignazione che lui stesso prova, solo che deve tener conto delle esigenze di un elementare realismo: per fare di Meursault un martire, gli si deve far commettere un atto realmente riprovevole; ma, per mantenergli la simpatia del lettore, bisogna preservarne l'innocenza. Il suo delitto deve quindi essere involontario, non al punto, però, che l'uomo che non piange al funerale di sua madre possa sottrarsi alla sentenza. Tutti gli eventi che conducono alla scena nel corso della quale Meursault spara all'arabo - ivi compresa la scena stessa con i suoi colpi di rivoltella, intenzionali o involontari che siano - vengono presentati in modo tale da soddisfare queste esigenze contraddittorie: Meursault morirà innocente, e tuttavia la sua morte supera la portata di un semplice errore giudiziario.

Questa soluzione non risolve nulla: può soltanto dissimulare, senza scioglierla, la contraddizione fra il primo e il secondo Meursault, fra il pacifico solipsista e la vittima della società. E' appunto questa contraddizione - interamente riassunta nel contrasto fra i due termini «innocente» e «assassino» - ad esserci proposta nella forma di una combinazione verbale inusuale e interessante, un po' come un'immagine surrealista: i due termini non possono fondersi in un unico concetto più di quanto un'immagine surrealista possa evocare un oggetto reale.

L'abilità della tecnica narrativa fa sì che il difetto logico nella struttura del romanzo risulti molto difficilmente

rilevabile. Quando ci viene descritta nei suoi minimi dettagli, e senza traccia di "humour", un'esistenza così poco movimentata come quella di Meursault, si crea automaticamente un'atmosfera di attesa e di tensione. Procedendo nella lettura, la nostra attenzione si concentra su alcuni dettagli, di per sé insignificanti, che finiscono però per assumere valore di presagio semplicemente perché l'autore ha pensato bene di rilevarli. Abbiamo la sensazione che stia preparandosi una tragedia, eppure questa sensazione - in nessun modo dovuta agli atti dell'eroe - sembra svuotarsi. All'inizio di un romanzo poliziesco, basta mostrarci una donna che sferruzza per convincerci che il lavoro a maglia è un'occupazione piena di pericoli.

Nel corso del processo, tutti gli episodi menzionati nella prima parte vengono ricordati e si ritorcono contro Meursault: l'atmosfera angosciata che circonda tali episodi ci sembra dunque giustificata. Vediamo bene che si tratta solo di dettagli irrilevanti, ma siamo stati condizionati a vedervi delle connotazioni inquietanti per l'eroe; è quindi normale ritenere nello stesso tempo ingiusto e inevitabile l'atteggiamento dei giudici.

In un romanzo poliziesco, alla fine gli indizi conducono all'assassino; nello "Straniero", conducono tutti ai giudici. L'omicidio stesso è trattato con il medesimo distacco e il medesimo fatalismo delle altre azioni di Meursault; cosicché lo scarto fra quest'atto gravido di conseguenze e quello di fare il bagno o di prendere un caffè diventa esiguo: veniamo impercettibilmente indotti all'incredibile conclusione che "l'eroe è condannato a morte non per il delitto di cui è accusato e di cui è realmente colpevole, ma a causa della sua innocenza, che il delitto non ha intaccato e che deve restare visibile agli occhi di tutti come se fosse l'attributo di una divinità".

"Lo straniero" non è stato scritto per amore dell'arte pura, non più di quanto sia stato scritto per difendere la causa degli oppressi: Camus ha voluto dimostrare che l'eroe che segue il proprio cuore viene necessariamente perseguitato dalla società. In altre parole, ha voluto dimostrare che «i giudici hanno sempre torto». La verità nascosta nello "Straniero" sarebbe stata scoperta molto prima di farsi esplicita nella "Caduta" se il dramma di Meursault fosse stato sottoposto a un'autentica analisi critica. Una lettura attenta porta infatti a mettere in discussione la struttura del romanzo, e attraverso di essa «l'autenticità» dello "Straniero", utilizzando i termini stessi della confessione di Clamence: l'allegoria del «generoso avvocato» acquista tutto il suo senso solo in funzione di quella faglia strutturale che abbiamo appena rilevato, interpretata nello "Straniero" come la traccia oggettiva di una malafede ch'è quella dell'autore stesso. La spiegazione di alcuni passaggi oscuri o apparentemente contraddittori consentirà di corroborare questa lettura.

Eccone un primo esempio. Durante il racconto delle sue attività professionali, Clamence fa questa osservazione: «Non mi trovavo sulla scena del tribunale ma da qualche altra parte, in soffitta, come quegli dèi che, di quando in quando, si fanno scendere mediante una macchina per trasfigurare l'azione e darle un senso». I lettori che conoscono la terminologia della critica francese del dopoguerra, ricorderanno che Sartre e il suo gruppo accusavano i romanzieri di credersi degli «dèi» allorché modificano arbitrariamente il destino di un personaggio e, coscientemente o meno, il percorso verso una conclusione stabilita in anticipo. Se, dietro la maschera dell'avvocato, riconosciamo la presenza dello scrittore, in questa strana osservazione di Clamence decifriamo un'allusione peraltro

assai pertinente ai «cattivi» romanzieri. L'osservazione manterrebbe il suo senso se non si vedesse nella "Caduta" un'allegoria del passato letterario dello scrittore? L'immagine del dio è originariamente di Sartre, ma l'elemento greco ci riporta ai critici che rifiutano ogni spiegazione razionale dell'omicidio e che si soffermano unicamente su problemi di simbolismo: è molto probabile che i loro scritti abbiano aiutato Camus a prendere coscienza di ciò che alla fine egli denuncia esplicitamente, ossia «la malafede» della sua creazione. L'omicidio dell'arabo, in un romanzo ch'è peraltro di genere razionale e realista, è infatti un "deus ex machina" - o meglio un "crimen ex machina" - che offre all'autore una conclusione non certo felice ma tragica, quando proprio il carattere da lui stesso attribuito al suo eroe impedirebbe una conclusione simile.

Altro esempio: Clamence ci dice che lui sceglieva i suoi clienti «all'unica condizione che fossero dei buoni assassini come altri sono dei buoni selvaggi»: al di fuori del suo contesto letterario, questa frase è assolutamente incomprensibile. Si tratta infatti di una trasparente allusione a Meursault, il quale svolge nel suo universo romanzesco un ruolo identico a quello del «buon selvaggio» nella letteratura del diciottesimo secolo. Anche in questo caso, è possibile che l'immagine sia stata suggerita da Sartre, il quale - nel suo articolo su "Situations" - definiva "Lo straniero" come un racconto filosofico del ventesimo secolo.

Come il «buon selvaggio», si presume che Meursault funga da catalizzatore: la sua presenza è sufficiente a rivelare in piena luce l'arbitrarietà dei valori che strutturano ogni comunità. La «bontà» di quest'essere astratto è un assoluto che nessuna dose di «barbarie» può intaccare. La

superiorità di Meursault è della medesima natura: benché abbia confessato il suo delitto, lui è altrettanto innocente e i giudici altrettanto colpevoli come se non fosse stato commesso alcun delitto. Innocenza e colpevolezza sono essenze immutabili. Le vicissitudini della vita non possono nulla contro di esse, non più di quanto Ormazd e Ahriman possano cambiare i loro rispettivi ruoli di principe del Bene e di principe del Male. Nella "Caduta", e all'interno stesso dell'ambito romanzesco, l'autore mette sotto processo i moventi che lo spingono a scrivere romanzi. In quanto «cliente» di Clamence, Meursault è finito sullo sfondo ed è sprofondato nell'anonimato; rimane però una "dramatis persona", ed è possibile alludere all'autentica ragion d'essere dello "Straniero" attribuendola a quest'eroe decaduto, presentandola come movente nascosto dell'atto criminale. Basterà far dire a Clamence che «dopotutto, i suoi clienti non erano poi così innocenti»: i loro crimini «spontanei e gratuiti» erano in realtà premeditati. Se Camus rispetta le regole del gioco romanzesco stabilite nel suo primo romanzo, è costretto ad attribuire all'eroe quella «malafede» ch'è in realtà del suo autore; ed è appunto ciò che fa. I «buoni criminali» hanno ucciso non per le ragioni abituali, questo salta agli occhi, ma perché "volevano" essere giudicati e condannati. Clamence ci dice che in fin dei conti i loro moventi erano identici ai suoi: come molti dei nostri simili in questo mondo anonimo, volevano un po' di notorietà.

Ma Meursault è un personaggio immaginario, e a essere responsabile del suo delitto, in ultima analisi, è l'autore stesso. L'interpretazione da noi proposta sarebbe più convincente se Clamence, invece di scaricare il biasimo sui suoi «clienti», accusasse francamente se stesso. Senonché Clamence è già l'avvocato e, a meno di non cadere

nell'assurdo, non può essere anche il mandante del delitto: una così trasparente allegoria toglierebbe alla "Caduta" il suo carattere enigmatico, e la nostra esegesi non avrebbe più ragion d'essere. Ci perdoni dunque il lettore se insistiamo tanto pesantemente su verità troppo evidenti. Clamence si presenta davvero come se fosse nello stesso tempo il difensore zelante e il complice dei suoi buoni criminali: non esita ad assumere questi due ruoli incompatibili. Bisogna trarre da questa contraddizione le conseguenze inevitabili, oppure rinunciare a vedere nella "Caduta" qualcosa di diverso da un vaniloquio.

Ecco dunque un curioso avvocato che dall'alto tira i fili dei giudici come fossero marionette e che scopre la colpevolezza dei suoi clienti "dopo" il verdetto, benché sia lui stesso complice del loro delitto. Si noti peraltro che questa collusione con i criminali dovrebbe fare a pezzi l'idea che ci facciamo del «generoso avvocato» - quella di un gran borghese magniloquente e tutto imbevuto del suo senso di giustizia - se non avvertissimo inconsciamente che quei criminali sono solo figure di carta. Il racconto della carriera di Clamence è infatti soltanto una serie di metafore che rimandano tutte alla «creazione inautentica» e che Camus utilizza secondo le sue necessità lacerando man mano il sottile velo della finzione romanzesca. Il personaggio di Clamence ci suggerisce che l'autore dello "Straniero" non era davvero consapevole delle proprie motivazioni comportamentali finché non subì la sua personale «caduta»: quel che cercava, sotto le sembianze della «generosità», era in realtà il soddisfacimento di uno sfrenato egotismo. "Lo straniero" non va letto come un romanzo a tesi: l'autore non ha volutamente cercato d'indottrinare il suo pubblico, ma c'è tanto più riuscito in quanto ha finito prima di tutto per ingannare se stesso. La

dicotomia fra Meursault e i suoi giudici rappresenta la dicotomia fra l'Io e l'Altro in un mondo di conflitti intersoggettivi.

In quanto espressione di valori e di significati soggettivi, "Lo straniero" costituisce una struttura duplice che deve la sua parvenza di unità alla passione dell'autore e dei suoi lettori: Camus credeva «sinceramente» alla propria innocenza - e di conseguenza a quella di Meursault - perché credeva appassionatamente alla colpevolezza dei «giudici». L'incoerenza dell'intreccio non è dovuta a un tentativo maldestro di dimostrare qualcosa di cui Camus fosse convinto solo a metà; al contrario, egli era talmente certo dell'iniquità dei giudici, che niente avrebbe potuto far vacillare la sua convinzione: per lui, l'innocente verrà sempre trattato da criminale. Nel corso della sua dimostrazione, Camus è costretto a fare del suo innocente - per ottenerne la condanna - un vero criminale; ma la forza della sua certezza è tale che non s'accorge nemmeno della tautologia. Adesso si capisce perché «il generoso avvocato» si presenta nello stesso tempo come il difensore sincero dei suoi clienti e come il complice dei loro delitti.

Finché subiva l'ascendente della potenza fascinatrice che informa "Lo straniero", Camus non poteva rilevare il vizio strutturale del suo romanzo. Tutte le illusioni fanno blocco: dominano insieme e insieme crollano, dal momento in cui si prende coscienza della passione che le anima. La confessione di Clamence non approda a una nuova «interpretazione» dello "Straniero", bensì a un atto di trascendenza: tutti i temi del primo romanzo subiscono una metamorfosi.

La rinuncia alla visione del mondo espressa nello "Straniero" è il risultato non di una scoperta empirica, ma di una specie di conversione. E non c'è il minimo dubbio che

nella "Caduta" una simile conversione ci viene raffigurata in termini ironici, sotto forma - per l'appunto - di una «caduta» che scuote la personalità di Clamence. A far scattare questa metamorfosi spirituale è l'episodio dell'annegamento, che però, in ultima analisi, non dipende assolutamente dai fatti esterni. Questo spiega perché, per riesaminare "Lo straniero" alla luce della "Caduta", non ci si possa affidare esclusivamente ai dati estrinseci forniti dall'apparato critico o dalle «spiegazioni testuali»: tutto ciò avrà importanza solo se si accetta preliminarmente il partito preso dell'autocritica da parte dello scrittore.

Anche il lettore deve sottoporsi a una prova, certo meno intensa ma comunque analoga a quella dello scrittore; e neppure il vero critico rimane orgogliosamente e freddamente obiettivo: "comunica" realmente con l'autore e fatica insieme a lui. Bisogna insomma scendere - anche noi - dal nostro piedistallo: in quanto estimatori dello "Straniero", dobbiamo correre il rischio di una "caduta" esegetica. Sarebbe ingiustificabile il rifiuto di analizzare la confessione di Clamence con la scusa che la reputazione di Camus non ha niente da guadagnarvi: è vero il contrario. Il fatto che "La caduta" trascenda il punto di vista dello "Straniero" non vuol dire che quest'ultimo debba scendere nella nostra considerazione rispetto ad altri romanzi contemporanei; significa piuttosto che "La caduta" occuperà una posizione più elevata.

Chi si accosta alla "Caduta" nutrendo delle riserve, s'impedisce di vedere la vera grandezza di Camus, e si può fin d'ora definire questo romanzo un capolavoro ignorato. Camus è portato alle stelle da alcuni e schernito da altri per il suo ruolo di «direttore di coscienza» della borghesia; non si tiene però conto della "Caduta", o vi si fanno solo fugaci allusioni. I più trascurano il fatto che Camus fu il primo a

reagire contro il culto di cui era fatto oggetto. Di quando in quando si alza una voce a difendere una verità che a quanto pare nessuno ci tiene davvero ad ascoltare. Philippe Sénart, per esempio, sostiene che Camus si rifiutava di essere il papa infallibile del suo stesso neoumanesimo: «Non voleva essere altro che "il papa dei pazzi", scriveva "La caduta" per prendersi in giro e si metteva sotto accusa schernendosi. Clamence - avvocato decaduto che aveva 'vissuto bene della propria virtù' e che si trovava civettuolamente 'un po' superuomo' - nel tugurio in cui si travestiva da giudice per deriderlo meglio, era il buffone dell'umanità, certi dicevano la scimmia di Dio, come Satana. Clamence, l'Uomo-che-ride, era l'Anti-Camus» (6).

In uno dei discorsi pronunciati quando ricevette il premio Nobel, Camus apre ancora un'altra prospettiva ai critici della sua opera: «Il tema del poeta maledetto nato in una società mercantile ("Chatterton" ne rappresenta la miglior illustrazione) si è inasprito in un pregiudizio che finisce per pretendere che non si possa essere grandi artisti se non si è contro la società del proprio tempo, qualunque essa sia. Originariamente legittimo, quando affermava che un artista autentico non poteva scendere a patti col mondo del denaro, il principio è divenuto falso allorché se n'è dedotto che un artista poteva affermarsi solo schierandosi contro tutto in generale» (7).

Durante tutti i suoi "Discorsi di Svezia", Camus si dissocia dal proprio passato quant'era possibile farlo in una circostanza del genere: nel passo citato, ricollega il genere di letteratura da lui così a lungo coltivato non già a un'impressionante tradizione filosofica, come ne "L'uomo in rivolta", bensì al romanticismo francese. E, come archetipo della «rivolta», cita "Chatterton": l'opera di Alfred de Vigny che i lettori contemporanei giudicano sicuramente la meno

riuscita. Lascia insomma intendere che i conflitti tragici esposti nelle sue prime opere in realtà sono soltanto una forma "degradata" del dramma romantico alla Vigny.

Non c'è dubbio che solo qualche anno prima Camus avrebbe immediatamente scartato quest'accostamento, a dispetto - o piuttosto a causa - della sua estrema pertinenza. "Lo straniero", infatti, si avvicina molto più a "Chatterton" che al racconto filosofico: il racconto ha un contenuto positivo e un obiettivo preciso, mentre "Chatterton" - come "Lo straniero" - è la protesta astratta di un individuo insoddisfatto. Un'opera che se la prende con tutto in generale non colpisce nulla in particolare e non disturba nessuno. Come l'uomo del sottosuolo di Dostoevskij, Meursault grida: «Io sono solo e gli altri sono tutti insieme». Questo romanzo è l'ultima metamorfosi che conduce alla democratizzazione del mito romantico; fornisce a un vasto pubblico un simbolo dell'alienazione dell'io in un mondo in cui ciascuno si sente «straniero».

Come Meursault, Chatterton è un solitario, uno che rifiuta di «stare al gioco»; entrambi vivono in un universo tutto loro che si oppone al mondo inautentico degli altri; entrambi soffrono e muoiono perché la società impedisce loro di vivere la vita in solitudine e in maniera infinitamente più nobile dei loro simili. C'è però una differenza: quando gli viene offerto lo stesso tipo d'impiego subalterno che occupa Meursault, Chatterton rifiuta sdegnato: quella condizione servile gli sembra incompatibile con la sua missione, e il suo destino si spiega facilmente con l'orgoglio romantico.

Rispetto a Chatterton, l'eroe di Camus sembra molto umile: non sente di avere alcuna missione da compiere, e apparentemente non ha alcuna ambizione; è disposto a fare quel che occorre per assicurarsi il suo mediocre

sostentamento. Questa modestia apparente nasconde in realtà una forma esasperata di orgoglio romantico: fra Chatterton e l'Altro, infatti, ci sono ancora dei rapporti e degli scambi, mentre nel caso di Meursault non c'è più nulla del genere. Chatterton mette a disposizione il suo «genio», e in cambio la comunità deve fornirgli vitto e alloggio; se la società non rispetta i suoi doveri, il poeta non può assolvere al suo ruolo di mago; la massa soffre allora di un grande vuoto spirituale, e il poeta soffre del suo stomaco vuoto. Questa fame generale non raggiunge certo la grandezza della tragedia greca o classica: ogni tragedia degna di questo nome esige che l'eroe viva all'interno del suo mondo. E' un po' ironico - sia detto di sfuggita - che una dottrina così eterea come il romanticismo del 1830 abbia dato vita solo a tragedie «alimentari» sul genere di "Chatterton". Ma qui, questo scarno elemento di tragicità c'è ancora, mentre in Camus è del tutto scomparso. L'esistenza poetica di cui sognava Chatterton appartiene adesso a quel gioco vergognoso che l'individuo deve rifiutarsi di giocare, se ci tiene a salvaguardare la propria «autenticità». "Lo straniero" non può finire in una tragedia alla "Chatterton"; quest'opera non può che percorrere il circolo chiuso di una personalità che basta totalmente a se stessa; una successione ininterrotta di caffelatte, di film di Fernandel e d'intermezzi erotici: una sorta di Eterno Ritorno in miniatura.

L'orgoglio romantico separa Chatterton dai suoi simili, ma a isolare Meursault è un orgoglio ancora più grande, a tal punto che non rimane più alcuna possibilità di tragico. Per convincersi ch'è davvero così, bisogna confrontare Meursault con un altro romantico travestito: monsieur Teste, l'eroe solipsista del giovane Valéry. Monsieur Teste è straordinariamente brillante e originale, solo ch'è l'unico a essere consapevole del suo genio. Come Meursault, si

accontenta di un impiego subalterno; poco gl'importa di avere un aspetto anodino e di rimanere sconosciuto. Teste non sarà mai «un grand'uomo» perché si rifiuta di fare la minima concessione ai gusti del pubblico. Meursault è un Teste senza titoli di studio, un Teste che preferisce il caffelatte alle matematiche superiori: un «super-Teste», insomma, che non si dà neppure la pena di essere intelligente.

L'idea che spinge a vedere in Teste un martire della società sarebbe parsa ridicola a Valéry: tutto ciò che un solipsista ha il diritto di aspettarsi dalla società è infatti l'indifferenza, e non c'è alcun dubbio che l'otterrà se si comporta come Meursault o Teste. Valéry sapeva perfettamente che più l'individualismo diventa estremo, più le possibilità offerte allo scrittore si riducono; e rinunciò a qualunque letteratura drammatica perché la riteneva «impura». "Lo straniero" comincia come "Monsieur Teste" e finisce come "Chatterton". Al contrario di Valéry, Camus non vede, o si rifiuta di accettare, le conseguenze del proprio solipsismo letterario: ricorre al procedimento dell'«assassino innocente» per recuperare l'archetipo del «poeta maledetto» o, in una forma più generale, dell'«uomo eccezionale perseguitato dalla società». Il "crimen ex machina" consente al romanziere di eludere le conseguenze della sua stessa filosofia. I lettori moderni sentono che in "Chatterton" c'è qualcosa di forzato, eppure Vigny non ha ancora bisogno di fare del suo eroe un assassino perché costui diventi un martire della società. "Lo straniero" dovrebbe sembrare ancor più forzato; se così non avviene, è per il ruolo inquietante e misconosciuto che - come in tutte le versioni recenti del mito romantico dell'individuo - vi gioca la violenza. Intanto, Chatterton preferisce essere perseguitato che dimenticato, ma questo è difficilmente

dimostrabile, perché è ancora verosimile che la società impedisca a un poeta di realizzare la sua vocazione di poeta. Per quanto concerne Meursault, invece, la propensione morbosa per il martirio è facilmente dimostrabile, perché non è verosimile che la società impedisca a un piccolo burocrate di realizzare la sua vocazione di piccolo burocrate. Camus ritira il suo eroe dalla società con una mano per reimmergerlo con l'altra: vuol fare di lui un solipsista e poi ne fa la "vedette" di un processo, simbolo per antonomasia di quei rapporti umani degradati che intercorrono nella società moderna.

Ma perché Camus aspira contemporaneamente alla solitudine e alla vita in società? Perché è a un tempo attratto e respinto da "gli altri"? In realtà, questa contraddizione è inerente a ogni personalità romantica: il romantico non vuole veramente essere solo, vuole "che lo si veda" scegliere la solitudine. In "Delitto e castigo", Dostoevskij dimostra che i sogni solitari e il «processo» sono i due aspetti inseparabili, i due «momenti» di un'oscillazione della coscienza romantica e moderna. Solo che questa coscienza orgogliosa si rifiuta di riconoscere apertamente il fascino che su di essa esercitano gli altri. All'epoca di Vigny, un ritorno discreto alla società risultava sempre possibile, dato che fra l'individualista e gli altri esseri umani non erano stati tagliati tutti i ponti: c'era ancora «la missione del poeta», per esempio, o l'amore romantico. Camus recide questi ultimi legami perché il bisogno di negare gli altri non è mai stato tanto forte; ma, proprio per questo, il bisogno inconfessato degli altri è più forte che mai, e le condizioni create dal primo bisogno non consentono più di soddisfare il secondo.

L'omicidio è in realtà un tentativo segreto di ristabilire un contatto con gli altri. L'ambivalenza di cui porta il segno

è caratteristica di ogni arte a tendenza solipsistica, anche se indubbiamente non era mai stata così chiaramente espressa nella struttura stessa di un'opera. Questa contraddizione è rilevabile anche in "Monsieur Teste": Valéry non può eliminarla del tutto. Teste vive e muore in solitudine, ma non al punto che il lettore ignori le sue qualità nascoste di superuomo: il "Deus absconditus" dell'egotista si manifesta per il tramite di gran sacerdoti e intermediari. L'ambiguo narratore svolge qui il ruolo dell'«omicidio innocente» nello "Straniero": è un intermediario artificiale fra il solipsista e i comuni mortali. E' sufficientemente simile a Teste da capirlo ed è sufficientemente simile a noi da degnarsi di rivolgersi a noi. Un essere simile, per definizione, non dovrebbe esistere, e l'opera non avrebbe mai dovuto vedere la luce: Valéry ne era talmente consapevole che dopo "Monsieur Teste" rimase in silenzio per vent'anni.

Anche Camus avrebbe dovuto restare in silenzio, e ne era in parte consapevole, visto che in "Sisifo" ritiene necessario giustificare l'attività letteraria facendone un passatempo degno di un cavaliere dell'assurdo, a condizione - beninteso - che non sia orientata verso "gli altri"! In questa giustificazione "a posteriori" bisogna innanzitutto leggere una prova che il problema non può essere eluso. E' nello "Straniero", e non in "Sisifo", che si troverà il vero solipsismo: Meursault non legge e non scrive; non lo si immagina intento a sottoporre un manoscritto a un editore o a correggere le prove di stampa; attività simili non hanno spazio in un'esistenza «autentica».

Il giovane Valéry e il giovane Camus ci tenevano alla letteratura: sapevano entrambi ch'era un mezzo per sottrarsi alla loro mediocre condizione; eppure si rinserravano entrambi all'interno di sistemi che gli proibivano di praticare la loro arte. Nel caso di questi due

autori, abbiamo a che fare con un individualismo così esacerbato da sfiorare la paralisi.

Nel corso della vita, tutti noi conosciamo delle persone troppo orgogliose per ammettere che soffrono di un certo stato di cose: tali persone arrivano perfino al punto di fare tutto il possibile pur di prolungare o di aggravare questa situazione allo scopo di dimostrare a se stesse che essa è "liberamente scelta". Il personaggio di Meursault riflette senza dubbio un atteggiamento simile. La vita di quest'eroe è oggettivamente triste e squallida. Meursault è davvero un relitto: non ha alcuna vita intellettuale, nessun amore o amicizia, non s'interessa a nessuno e non crede in nulla. La sua vita si riduce alle sensazioni fisiche e ai facili piaceri della cultura di massa. I lettori non informati - i giovani studenti americani, per esempio - percepiscono nitidamente questa miseria di fondo: riescono a cogliere il significato "oggettivo" del romanzo proprio perché sfugge loro l'intenzione "soggettiva" dell'autore.

Il lettore «colto», invece, scarta il significato oggettivo, che reputa ingenuo, perché coglie immediatamente l'intenzione soggettiva. E ha l'impressione che l'opera non abbia più segreti per lui, fino al momento in cui legge e capisce "La caduta". Solo Clamence sa che ci sono due livelli di significato - il soggettivo e l'oggettivo - ed è quest'ultimo che lui considera il più importante quando dichiara che i suoi «buoni criminali» "nel loro intimo" erano degli infelici. Il giudizio del lettore più lucido conferma insomma quello del più ingenuo. La verità appartiene al lettore che dispone di "tutti" gli elementi oppure a quello che non ne ha "nessuno": fra questi due estremi trionfa l'errore. Ovviamente gli studenti imparano in fretta che, se non si vuol passare per ingenui, non bisogna impietosirsi per la sorte di Meursault. Continuano però a chiedersi vagamente

come sia possibile che dell'universo in cui vive Meursault la critica faccia davvero un paradiso: quest'universo spento e segretamente maledetto è infatti quello cui Camus, a torto o a ragione, si sentiva condannato all'epoca dello "Straniero".

La contenuta disperazione che regna nel romanzo ha motivazioni psicologiche, sociali e perfino metafisiche: i tempi erano difficili, c'erano pochi sbocchi, e la salute era motivo d'inquietudine per il giovane Camus; non era ancora famoso, e niente gli garantiva che un giorno lo sarebbe stato. Come tanti altri prima e dopo di lui, decise allora di rivendicare, di fare proprie quella solitudine e quella mediocrità che gli parevano senza via d'uscita: si trattava di un atto d'orgoglio e di disperazione intellettuali simili all'"amor fati" di Nietzsche. Il "Monsieur Teste" di Valéry scaturiva da un'esperienza simile in un mondo analogo: un giovanotto che si sente condannato all'anonimato è spinto a rispondere con l'indifferenza all'indifferenza della società. Se ha del talento, può darsi che elabori una forma nuova ed estrema di solipsismo romantico: darà magari vita a un Teste o a un Meursault.

Certi passi del "Trattato della disperazione", dedicati a quella che Kierkegaard chiama «sfida» o «la disperazione in cui si vuole disperatamente essere se stessi», risultano qui più appropriati di un'interpretazione psichiatrica: «Ma non è pure una forma di disperazione quella di non voler sperare nella possibilità che una calamità terrestre, una croce temporale possa essere tolta? Ora questa disperazione, che disperatamente vuole essere se stessa, non vuole questo. Quando si è accertato che quel 'pungolo nella carne' (sia esso qualcosa di reale, o che la sua passione glielo faccia sembrare tale) si è conficcato così profondamente che egli non può più astrarre da esso, e

perciò lo vuole quasi accettare per l'eternità. Egli se ne scandalizza; oppure più esattamente, ne prende occasione per scandalizzarsi di tutta l'esistenza. [...] Perché sperare nella possibilità di un aiuto, specialmente in virtù del pensiero assurdo che a Dio tutto è possibile - no, questo egli non lo vuole. E cercare aiuto presso un altro - no, neppure lo vuole per tutto l'oro al mondo; egli preferirebbe, se dovesse essere così, essere se stesso, con tutti i tormenti dell'inferno piuttosto di cercare aiuto [...] troppo tardi! Una volta avrebbe dato volentieri tutto per sbarazzarsi di quel tormento, ma lo si è fatto aspettare troppo e ora il tempo è passato; ora preferisce infuriare contro tutto, essere colui che è maltrattato da tutto il mondo, dall'esistenza; ora l'essenziale per lui è badare di avere sempre a portata di mano il suo tormento e che nessuno glielo tolga - perché altrimenti non può dimostrare né convincere se stesso di avere ragione» (8).

L'assurdo di cui parla Kierkegaard non è ovviamente l'assurdo di Camus: ne costituisce addirittura l'antitesi, dato che Kierkegaard rinuncia una volta per tutte al nichilismo, una rinuncia che Camus stesso scarta e condanna in "Sisifo" tacciandola di facile ottimismo. Il giovane Camus credeva di potersi sbarazzare di Kierkegaard con poche frasi, ma, paradossalmente, molte osservazioni di Kierkegaard si applicano a Camus e vanno molto più lontano di quelle di Camus su Kierkegaard: "[...] tanta padronanza di sé, questa saldezza di roccia, tutta quest'atarassia eccetera, sono ai limiti della favola. [...] L'io [...] vuol [...] reclam(are) l'onore del poema, di una trama così magistrale, in breve: di aver saputo comprendersi così bene. Ma [...] nell'istante stesso in cui crede di ultimare l'edificio, tutto può arbitrariamente svanire nel nulla».

Secondo Kierkegaard, la forma più alta della disperazione è riscontrabile solo in qualche grande poeta, e noi avvertiamo bene ciò che unisce il Vigny di "Chatterton", il Valéry di "Teste" e il Camus dello "Straniero", quando il filosofo aggiunge: «Si potrebbe definirla stoica, senza pensare unicamente alla setta».

Il genio di Kierkegaard attraversa la foresta delle differenze di dettaglio che consentono a uno scrittore di affermare la propria peculiare originalità, ma che nascondono il senso profondo delle sue posizioni letterarie. Con un solo atto intuitivo, Kierkegaard coglie l'insieme dei fondamenti spirituali e ne rivela i momenti successivi, il più delle volte comuni a un certo numero di scrittori. Il passo che segue, per esempio, ci permette di chiarire le somiglianze fra Teste e Meursault: «Le forme più basse della disperazione, in cui, in fondo, non c'era interiorità alcuna e in ogni caso non c'era da dirne nulla, per queste forme più basse bastava spiegarle descrivendole o parlando dell'aspetto di un tale individuo disperato. Ma quanto più spirituale si fa la disperazione, quanto più l'interiorità diventa un mondo a sé, nella taciturnità, tanto più indifferente è l'aspetto esteriore sotto il quale si nasconde la disperazione. E precisamente più la disperazione diventa spirituale, più bada con astuzia demoniaca, di tenere chiusa la disperazione nella taciturnità e più cerca perciò di ridurre all'indifferenza l'apparenza esteriore, di renderla più che può insignificante e priva di interesse. [...] Questo nascondiglio è proprio qualcosa di spirituale, è uno dei mezzi fatti apposta per assicurarsi, quasi dietro alla realtà, un "recinto" chiuso, un mondo "esclusivamente" per se stesso, un mondo in cui l'io disperato, senza posa e in tormenti da Tantalo, si dà da fare per voler essere se stesso» (9).

Quest'ultima allusione potrebbe valere tanto per Sisifo quanto per Tantalo. Il "Sisifo" di Camus, come "Monsieur Teste", è infatti una formulazione acritica della disperazione kierkegaardiana, mentre "Lo straniero" è l'espressione estetica o ingenua - e dunque la più rivelatrice - di quella stessa disperazione. Ancora una volta, non si deve cadere nella trappola del biografismo che non va da nessuna parte e che ci distoglie dai problemi essenziali. Bisogna distinguere il creatore dalle sue creature, solo che i loro rapporti sono complessi. Meursault è il ritratto, e perfino la caricatura, di un uomo che Camus non è mai stato, ma che si era ripromesso di diventare alla fine dell'adolescenza, poiché temeva di non poter mai divenire qualcosa d'altro.

La scena col capo è rivelatrice: questi offre a Meursault un viaggio a Parigi e gli fa balenare la possibilità di un posto vantaggioso laggiù, ma Meursault non ne rimane tentato. L'episodio ha chiaramente un solo scopo: quello di sottolineare, nell'eroe, la totale assenza di ambizione. La dimostrazione è però troppo calcata: al livello più basso, ch'è quello di Meursault, Parigi non dovrebbe infatti offrire possibilità d'avanzamento molto diverse da quelle offerte dall'Algeria; e nel triste inverno parigino non c'è niente che possa attrarre un amante del mare e del sole. A quale segreta seduzione si tratta dunque di dimostrare che non si è sensibili?

E' a Saint-Germain-des-Prés che Meursault-Camus, con studiata indifferenza, si rifiuta di andare a vivere. Il vero Camus, per quanto lo riguarda, lascerà l'Algeria soleggiata per le nebbie nordiche: scriverà e pubblicherà un certo numero di libri e si piegherà alle esigenze di una carriera letteraria. Se ne dovrà quindi dedurre che l'autore, a differenza del suo eroe, non mancava di ambizione, e che il successo - letterario o di altro genere - gli era meno

indifferente di quanto sembri esserlo al suo eroe. Queste verità sono tanto inoffensive quanto evidenti, ma suonano quasi come bestemmie in quel clima di egotismo puritano e stravolto ch'è indispensabile alla nascita di opere come "Monsieur Teste" o "Lo straniero"; un clima, di conseguenza, che risulta nocivo a qualunque lettura realmente critica di quelle stesse opere. Proprio come Camus, e forse ancor più di Camus, Valéry si prestò per non pochi anni a quelle ch'egli stesso chiamava «le bassezze» necessarie alla «fabbricazione di un grand'uomo».

Il bisogno di sfuggire alla solitudine era più forte della pressione distruttrice dell'orgoglio introverso, ma tale bisogno andava soddisfatto per vie traverse. Camus non poteva contraddirsi troppo apertamente, e lo stile del romanzo rivela come sia riuscito a ingannare se stesso: l'autore evita sistematicamente gli effetti retorici e non usa nessuno dei procedimenti che consentono di valorizzare una trovata. Si ha l'impressione che non ci consideri e che socchiuda appena la bocca. Il famoso rifiuto del passato remoto e del presente, i due tempi della narrazione tradizionale, a favore del passato prossimo, che appartiene alla lingua parlata, equivale a un abbandono di tutte le tecniche convenzionali del racconto. L'autore si rifiuta di essere un narratore che lavora per un pubblico; la sua «scrittura bianca» produce un grigiore monotono che ha suscitato una miriade d'imitatori. A meno di non tacere davvero - in ossequio all'ingiunzione delle estetiche solipsistiche, le quali, in ultima analisi, sono sempre delle "estetiche del silenzio" - si deve ripiegare su un surrogato del silenzio, su un compromesso più o meno riuscito, e "Lo straniero" offre appunto una delle formule che hanno riscosso il maggior successo.

Questo stile è sorprendentemente simile a quello degli atti che portano Meursault all'omicidio: si ha l'impressione che, un bel giorno, qualcuno abbia allungato carta e penna a Camus e che Camus, meccanicamente, si sia messo a scrivere; quella allungata a Meursault è invece una rivoltella e, meccanicamente anche lui, Meursault si è messo a sparare. Come l'omicidio, il libro sembra il risultato di circostanze fortuite, benché non abbia nulla di accidentale; si può supporre che si sia scritto da solo, trovandosi l'autore in uno "stato secondo" che ricorda un po' quello di Meursault quando va incontro all'omicidio. In entrambi i casi, è la stessa sensazione di "nonchalance" e d'indifferenza a far sì che ci sia davvero un delitto ma nessun criminale, e che ci sia un libro ma nessuno scrittore. Camus e il suo eroe hanno giurato di non aver più contatti, se non superficiali, con gli altri, e apparentemente rispettano entrambi il loro giuramento: Meursault si rifiuta di andare a Parigi, e Camus critica gli scrittori e i pensatori tanto ingenui da credere che sia possibile comunicare. Senonché Meursault non riesce a evitare di uccidere l'arabo, e Camus non riesce a proibirsi di scrivere "Lo straniero". Un omicidio e un libro oltrepassano l'ambito dei rapporti superficiali, ma, per quanto riguarda l'omicidio, sia il carattere distruttivo dell'atto sia il distacco con cui viene eseguito consentono di negare che ci sia veramente contatto. Analogamente, sia il carattere antisociale del romanzo sia la materia furtiva con cui è scritto consentono di negare che il solipsista cerchi davvero di comunicare con gli altri.

Scrivendo "Lo straniero", Camus tradisce il solipsismo esattamente come lo tradisce Meursault uccidendo l'arabo; in tutti i suoi aspetti, il romanzo porta il segno di un atto creativo unico che sta a ciò che esso produce - il libro - come la condotta di Meursault sta al suo omicidio.

L'«assassino innocente» è in realtà il simbolo e il nocciolo centrale di quest'atto creativo. Clamence ne è consapevole quando dice che anche lui, come avvocato, obbediva agli stessi moventi segreti dei suoi clienti: anche lui voleva un po' di pubblicità, solo che non era disposto a pagare caro come i veri criminali il soddisfacimento di questo desiderio impuro. Avendo condiviso i delitti, avrebbe dovuto dividerne anche i castighi, e invece lo si acclamava come un modello di virtù: «Sulla scena, il delitto mantiene ininterrottamente una posizione di primo piano, ma il criminale vi figura solo di sfuggita per essere subito sostituito: alla fine, questi brevi trionfi si pagano troppo cari. Difendere i nostri infelici aspiranti alla notorietà significava invece ottenere un vero riconoscimento: nello stesso tempo e negli stessi luoghi, ma a minor prezzo. Questo, inoltre, m'incoraggiava a impiegare sforzi meritori perché quelli pagassero il meno possibile: il prezzo che pagavano loro, lo pagavano un po' al posto mio» (10).

"Lo straniero" è un'autentica opera d'arte. I caratteri stilistici si riflettono nell'intreccio e viceversa. Sarebbe però impossibile parlare di "unità" a proposito di questo romanzo, dato ch'è fondato su una dualità e un'ambiguità radicali: come potrebbe avere un'unità quando l'atto creativo si ritorce di fatto contro se stesso? Ogni pagina del romanzo riflette la contraddizione e la dualità inerenti all'omicidio. Ogni rifiuto di comunicare è in realtà un tentativo di comunicazione; ogni gesto d'indifferenza o di ostilità è un appello mascherato. La prospettiva che "La caduta" apre alla critica chiarisce anche gli elementi strutturali, a cui i formalisti attribuiscono l'importanza maggiore senza peraltro riuscire a chiarirli, perché li isolano dai dati concreti del loro generarsi.

E' possibile ricondurre l'assassinio dell'arabo, la struttura del romanzo, il suo stile e l'«ispirazione» del romanziere a un unico processo? Sì, purché si avvicini questo processo a certi comportamenti infantili.

Immaginiamo un bambino cui sia stato rifiutato qualcosa che lui desidera intensamente: si metterà in disparte, lontano dai genitori, e nessuna promessa sarà in grado di farlo uscire dal suo rifugio. Come Meursault e come il giovane Camus, il bambino riuscirà a convincersi che il suo unico desiderio è di esser lasciato in pace.

Se si lascia il bambino alla sua solitudine, ben presto questa diverrà insopportabile, ma l'orgoglio gli impedirà di rientrare a testa bassa nella cerchia familiare. Che fare, allora, per ristabilire il contatto col mondo esterno? Il bambino dovrà compiere un gesto che attiri l'attenzione degli adulti senza però farlo passare per una resa umiliante: un gesto "riprovevole", naturalmente. Un'aperta provocazione sarebbe ancora troppo trasparente: il gesto riprovevole dev'essere compiuto di nascosto e per vie traverse. Nei confronti della sciocchezza che sta per compiere, il bambino deve fingere lo stesso distacco di Meursault nei confronti del suo delitto o di Camus nei confronti della letteratura. Guardate Meursault: comincia a frequentare la teppa con la stessa trascuratezza con cui frequenterebbe qualsiasi altro ambiente; la cosa è priva d'importanza in quanto, per lui, "gli altri" non esistono realmente. A poco a poco, Meursault si trova coinvolto negli affari loschi dei suoi compari, ma quasi non se ne rende conto: perché preoccuparsene, dal momento che tutte le azioni si equivalgono? Il bambino agisce esattamente allo stesso modo: prende per esempio una scatola di fiammiferi e ci gioca distrattamente; non pensa di fare qualcosa di male, sia chiaro, solo che all'improvviso un

fiammifero prende fuoco, e così pure le tende, se sono lì vicino. Si tratta di un incidente? Del destino? E' solo «malafede», e il bambino - come Meursault - non si sente responsabile: per lui gli oggetti sono solo frammenti di materia sperduti in un universo caotico. L'«assurdo» - quale "Sisifo" l'ha fatto conoscere al grande pubblico - si è già incarnato in quel bambino. E' in un'ottica falsata che "Lo straniero" è stato scritto e che in genere viene ancora letto: ci si rifiuta di riconoscere il lato segretamente provocatorio del delitto e si presentano le rappresaglie della società come un'aggressione ingiustificata. Ma ciò significa rovesciare i rapporti fra individuo e società. Meursault ci viene presentato come un solitario del tutto indifferente alla società, mentre si presume che la società, da parte sua, si occupi molto da vicino della sua esistenza quotidiana. Questo quadro è palesemente falso: sappiamo tutti che l'indifferenza è propria della società e che le preoccupazioni angosciate toccano all'infelice eroe solitario. Il quadro veritiero, sono le grandi opere romanzesche di tutti i tempi a fornircelo: Cervantes, Balzac, Dickens, Dostoevskij, e forse anche il Camus della "Caduta".

La verità che "Lo straniero" si rifiuta di riconoscere è così clamorosa da esprimersi quasi apertamente alla fine del romanzo, in quell'appassionata esplosione di risentimento cui si lascia andare Meursault, e molti lettori ritengono a ragione che tale conclusione suoni più giusta del resto del romanzo. Il risentimento è presente in tutta l'opera, non c'è dubbio, solo che l'orgoglio gl'impone di tacere fino alla condanna a morte, che fornisce un pretesto a Meursault per urlare la sua disperazione senza perdere troppo apertamente la faccia. Anche il bambino vuol essere punito per poter dar libero sfogo alla sua rabbia senza confessarne, neppure a se stesso, il motivo autentico. Nell'ultima frase,

Meursault ammette in pratica che l'unica esecuzione da cui sia realmente minacciato è l'indifferenza degli altri: «Perché tutto sia compiuto, perché io mi senta meno solo, mi resta solo da augurarmi che il giorno della mia esecuzione ci siano molti spettatori e che mi accolgano con grida di odio» (11). Il vizio di struttura dello "Straniero" assume tutto il suo significato ove si avvicini il romanzo a un tipo di comportamento molto diffuso nel mondo moderno, perfino fra gli adulti. Quest'esistenza vuota, questa tristezza nascosta, questo mondo a rovescio, questo delitto segretamente provocatorio: tutto ciò è caratteristico dei cosiddetti delitti di delinquenza giovanile. Analizzare l'omicidio alla luce della "Caduta" significa riconoscere che esso dipende da quel che la psicologia americana definisce "attention getting devices". L'aspetto sociale del romanzo si riallaccia agevolmente a quella concezione ultraromantica dell'io che domina il primo Camus. E nella delinquenza giovanile molti osservatori hanno segnalato la presenza di un elemento di romanticismo moderno e democratizzato. Nel corso degli ultimi anni, numerosi romanzi e film che si occupano apertamente di questo fenomeno sociale hanno tratto certe loro caratteristiche dallo "Straniero", un'opera che non ha apparentemente nulla a che vedere con questo tema. L'eroe del film "A' bout de souffle", per esempio, uccide quasi intenzionalmente un poliziotto e diventa in tal modo un «buon criminale» alla maniera di Meursault. Nello "Straniero", la delinquenza giovanile non compare in quanto "tema" perché il romanzo è l'equivalente letterario dell'atto stesso, il suo perfetto "analogon".

"Lo straniero" non offre sicuramente una rappresentazione fedele della società che gli funge da cornice; bisogna allora dedurne, come fanno i formalisti, che costituisce «un mondo a parte», completamente

staccato da questa società? Il romanzo rovescia le leggi della nostra società, ma questo rovesciamento non significa che ci sia assenza di rapporti. Si ha piuttosto a che fare con un rapporto complesso che include a un tempo elementi positivi e negativi, e ch'è impossibile definire meccanicamente mediante la vecchia terminologia realista o positivista; è un rapporto negativo che va nettamente sbloccato se si vuol cogliere la stessa struttura estetica. L'unico modo di evidenziare tale struttura consiste nel richiamarsi, in merito, al fenomeno sociale chiamato «delinquenza giovanile».

"Lo straniero" non è separabile dalla realtà sociale che esso rovescia perché tale rovesciamento è di fatto un comportamento sociale come un altro, un comportamento d'altronde ben noto e definito. Nel momento della creazione, agli occhi dello scrittore l'autonomia della struttura può sembrare assoluta, mentre è solo relativa.

"Lo straniero" riflette la visione del mondo del giovane delinquente con una perfezione ineguagliata proprio perché il libro non è consapevole di riflettere alcunché, tranne ovviamente l'innocenza del suo eroe e l'iniquità dei giudici. Camus ha scritto "Lo straniero" contro «i giudici» o, in altre parole, contro quei borghesi che erano i suoi unici potenziali lettori; ma anziché respingere il libro, come l'autore avrebbe desiderato e nello stesso tempo temuto, quei lettori borghesi lo ricoprirono di elogi. E' del tutto evidente che i «giudici» non riconoscevano il loro stesso ritratto: si sollevarono anch'essi contro l'iniquità dei giudici e reclamarono a gran voce clemenza; s'identificarono anch'essi nella vittima innocente e salutarono in Meursault un prode cavaliere dell'«autenticità» e del «culto solare». Il pubblico si rivelò insomma composto non già da «giudici»,

come aveva immaginato l'autore, bensì da «generosi avvocati» com'era lui stesso, da gente che gli assomigliava.

Dal momento che tutti gli estimatori delle prime opere di Camus condividono in misura diversa la colpevolezza del «generoso avvocato», hanno anch'essi il loro posto nella "Caduta". E infatti vi compaiono, nella persona dell'uditore silenzioso: se quest'uomo non ha niente da dire è perché Clamence risponde alle "sue" domande e alle "sue" obiezioni prima ancora che queste siano state formulate nella "nostra" mente. Alla fine del romanzo, l'uomo rivela la sua identità: è - anche lui - un «generoso avvocato».

Così, Clamence si rivolge a ognuno di noi personalmente: sopra il tavolino del caffè, è su di noi che si china, è il nostro sguardo che fissa. Il suo monologo è punteggiato da esclamazioni, interiezioni, apostrofi: ogni tre righe troviamo un «ma andiamo!», «toh!», «che cosa?!», «ebbene», «non crede che...?», «mio caro compatriota», e così via. Lo stile della "Caduta" è l'esatta antitesi della «scrittura bianca», impersonale e priva di retorica. L'atteggiamento falsamente distaccato di Meursault è scomparso. Dalla «contenuta indignazione» del generoso avvocato - perfettamente definita da Clamence, un esperto in materia - siamo passati all'esibizione pubblica di una malafede confessata e tuttavia insuperabile.

Il simbolismo volutamente ovvio e disparato della "Caduta" è una parodia del simbolismo «serio» delle prime opere.

Mettendo in questione l'autenticità dello "Straniero" e altre opere dello stesso genere, Camus mette in questione la questione stessa: "La caduta" - come "Lo straniero" - è infatti diretta contro tutti i lettori potenziali perché è diretta contro gli avvocati in un mondo in cui ormai ci sono solo avvocati. La tecnica di aggressione mentale ha

guadagnato in finezza, ma il suo obiettivo resta sempre lo stesso.

Perché Clamence attira la nostra attenzione sul fatto che il suo nuovo atteggiamento dipende ancora dalla malafede? Clamence scalza le proprie posizioni per impedire che lo facciano gli altri. Dopo essersi fatto beffe del «generoso avvocato», è lui stesso a descriversi ironicamente come un «giudice-pentito». Con molta abilità, taglia l'erba sotto i piedi di lettori che egli sa capaci di trarre un conforto morale dalle parabole più cupe; esegue una nuova piroetta nella speranza di mantenere una lunghezza di vantaggio su tutti in questo gioco di autogiustificazione che si è trasformato in una parziale autocritica. Se un giudice rinuncia a giudicare, diventa un giudice travestito, ossia un avvocato; se l'avvocato rinuncia al travestimento, eccolo diventato un giudice-pentito; se il giudice-pentito... E' una discesa a spirale in un inferno orrendo, ma questa «caduta» vertiginosa non può essere così fatale come sembra: il giudice-pentito, infatti, si guarda bene dal prendere il proprio ruolo altrettanto sul serio del generoso avvocato.

Il bisogno di giustificarsi ossessiona tutta la letteratura «processuale» moderna. Ci sono però molteplici livelli di coscienza: il cosiddetto «mito» del processo può essere affrontato sotto angolature radicalmente diverse. Nello "Straniero", l'unico problema è quello di sapere se i personaggi sono innocenti o colpevoli: il criminale è innocente, e i giudici sono colpevoli. Nella letteratura tradizionale, invece, il criminale è generalmente colpevole e i giudici innocenti. Ma la differenza non è così importante come sembra; in entrambi i casi, infatti, Bene e Male sono concetti rigidi, immutabili: a essere contestato è il verdetto dei giudici, non i valori su cui si fonda.

"La caduta" si spinge oltre: Clamence si sforza di dimostrare che lui sta dalla parte del Bene e gli altri da quella del Male, ma le scale di valori cui si riferisce crollano una dopo l'altra. Il problema vero non è più quello di sapere «chi è innocente e chi è colpevole?», bensì «perché bisogna continuare a giudicare e a essere giudicati?». Si tratta di una questione più interessante, la stessa che preoccupava Dostoevskij. Con "La caduta", Camus eleva dunque la letteratura processuale al livello del suo geniale predecessore.

Il Camus delle prime opere non sapeva fino a che punto il giudizio sia un male insidioso e difficilmente evitabile. Si riteneva estraneo al giudizio perché condannava quelli che condannano. Adottando la terminologia di Gabriel Marcel, si potrebbe dire che Camus considerava il Male come qualcosa di esterno a lui, un «problema» che riguardava unicamente i giudici, mentre Clamence sa bene di essere anch'egli coinvolto. Il Male è il «mistero» di una passione che condannando gli altri condanna inconsapevolmente se stessa. E' la passione di Edipo - altro eroe della letteratura processuale - il quale proferisce le maledizioni che lo condurranno alla sua stessa rovina. La reciprocità fra l'io e il Tu si afferma attraverso tutti gli sforzi che compio per negarla: «La sentenza con cui colpite i vostri simili» dice Clamence «vi viene sempre rilanciata in faccia e vi provoca seri danni».

"Lo straniero" non è al di fuori della società, ma al suo interno, anche se non lo sa. E' quest'ignoranza a limitare la portata dello "Straniero", sia dal punto di vista estetico che da quello intellettuale. L'uomo che sente il bisogno di scrivere un romanzo-processo non appartiene al Mediterraneo, ma alle nebbie di Amsterdam. Il mondo in cui viviamo è un mondo di giudizio perpetuo: sono

indubbiamente le vestigia della nostra tradizione ebraico-cristiana. Noi non siamo né robusti pagani né ebrei, perché non abbiamo alcuna Legge; ma non siamo neppure veri cristiani, perché continuiamo a giudicare. Chi siamo allora? Un cristiano non può impedirsi di pensare che la risposta è qui, a portata di mano: «E così non hai scuse, chiunque tu sia, tu che giudichi. Perché giudicando gli altri giudichi contro te stesso: dato che fai la stessa cosa, tu che giudichi».

S'era accorto, Camus, che tutti i temi della "Caduta" sono contenuti nelle "Epistole" di san Paolo? Se sì, avrebbe tratto da quest'analogia e dalle risposte di san Paolo le conclusioni che ne trarrebbe un cristiano? Nessuno può rispondere a queste domande.

Meursault è colpevole di aver giudicato, ma non lo saprà mai. Solo Clamence se ne rende conto. In questi due eroi sono visibili due aspetti di uno stesso personaggio il cui destino traccia una linea che non può non ricordare quella dei grandi personaggi di Dostoevskij: Raskolnikov, o Dimitri Karamazov. All'inizio, Meursault- Clamence si crede vittima di un errore giudiziario, ma alla fine si rende conto che la sentenza è giusta, benché i giudici - individualmente presi - siano ingiusti, perché l'lo può offrire solo una grottesca parodia di Giustizia. Per scoprire la portata universale della "Caduta", bisogna innanzitutto coglierne il significato più individuale, e perfino intimo. D'altronde, i due aspetti coincidono: la struttura dell'opera forma un tutt'uno, e così il suo significato. Esteriormente, quest'ultimo sembra puramente negativo, ma una frase dei "Discorsi di Svezia" ne riassume gli aspetti positivi; Camus contrappone i suoi due atteggiamenti successivi e conferma nitidamente il significato personale ch'è stato qui appena riconosciuto alla confessione di Clamence: «L'arte [...] costringe [...] l'artista a non isolarsi; lo sottomette alla verità

più umile e più universale. E chi, spesso, ha scelto il suo destino d'artista perché si sentiva diverso, impara molto presto che nutrirà la sua arte, e la sua diversità, solo confessando la propria somiglianza con tutti» (12).

NOTE ALLA PARTE PRIMA

(1). Scritto originariamente in inglese, questo saggio apparve per la prima volta negli Stati Uniti con il titolo "Camus's «Stranger» Retried", "PMLA", LXXIX, p.p. 519-533, 1964; successivamente tradotto in francese dall'autore e da Régis Durand, fu pubblicato nella "Revue des Lettres Modernes", p.p. 15-52, 1968, e poi in "Critique dans un souterrain", Grasset-L'Age d'homme, p.p. 137-175, 1976, con il titolo "Pour un nouveau procès de «L'étranger»". Nella nota di presentazione, l'edizione Grasset precisava che: «In questo saggio, l'autore reagisce a quel che viene chiamato il 'culto' di Camus, fenomeno che si traduceva sul piano universitario in una rilevante mole di pubblicazioni, di cui forse la maggior parte celebrava la gloria dello "Straniero". Ci si avvaleva dei principi del 'new criticism', a volte sommariamente interpretati, per prendere questo libro come puro oggetto estetico, a prescindere da qualunque contesto sociologico e perfino letterario».

(2). J. D. Salinger, "Il giovane Holden", trad. it. Einaudi, Torino 1970.

(3). A proposito della "Caduta", Jacques Madaule ha scritto: «In un certo senso, è una sorta di replica e di risposta allo "Straniero"» («Camus et Dostoievski», "La Table ronde", (XLVI, 1960). Si veda anche l'articolo di Roger Quilliot «Un monde ambigu», "Preuve", 10, 1960.

(4). A. Maquet, "Albert Camus", trad. it. Mursia, Milano 1966.

- (5). L. Hudon, «The Stranger and the Critics», "Yale French Studies", XXV, 1960.
- (6). P. Sénart, «Camus et le juste milieu», "La Table ronde", 174-175, 1962.
- (7). A. Camus, "Discorsi di Svezia", trad. it. in "Opere", Bompiani, Milano 1988.
- (8). S. Kierkegaard, "La malattia mortale", trad. it. in "Opere", Sansoni, Firenze 1972.
- (9). Ibidem.
- (10). A. Camus, "La caduta", trad. it. Bompiani, Milano 1990.
- (11). A. Camus, "Lo straniero", trad. it. in "Opere", Bompiani, Milano 1957.
- (12). A. Camus, "Discorsi di Svezia", cit.

Parte seconda

L'ANTICONFORMISTA SISTEMA DEL DELIRIO (1)

Deleuze e Guattari fanno passare l'Edipo psicoanalitico dal lato del rimosso, di cui sarebbe il rappresentante improprio: «I desideri edipici... sono l'inganno, l'immagine sfigurata con cui il rimosso intrappola il desiderio». La famiglia diviene allora un semplice «agente delegato al rimosso», delegato dalla società, beninteso, che nel rimosso vede un mezzo per assicurare la sua «repressione». Le famiglie «giocano» all'Edipo secondo regole apprese dalla psicoanalisi, ma dipendenti, in ultima analisi, da tutte le mediazioni sociali in cui s'imprigiona il desiderio.

Ecco l'Edipo degradato al rango di «resistenza»; ed è al desiderio «vero» che esso resiste, forza polivalente, estranea alle esigenze della rappresentazione come all'imprigionamento nelle strutture, desiderio infinito in termini di flussi che intersecano altri flussi, delimitante in tal modo «oggetti parziali», impropriamente denominati, peraltro, in quanto non sono prelevati su «persone totali», ma le precedono. Il «vero» desiderio è inconscio: ciò che percepiamo come tale - al livello delle «persone totali» - è il risultato di operazioni complesse, aperture e codificazioni che cambiano il loro regime e aizzano sempre più il desiderio contro se stesso, iscrivendolo dapprima sul corpo

della terra - le società primitive - poi sul corpo del "despota", e infine nella società moderna sul capitale. Quest'ultima iscrizione sfocia in un'immensa decodificazione che la società cerca perennemente di contrastare mediante «ricodificazioni arcaiche» come l'Edipo psicoanalitico. E' per «addomesticare» un desiderio sempre meno codificato che gli psicoanalisti lo riconducono instancabilmente al «sempiterno triangolo» e fanno passare tutti i nostri sogni e desideri nel «tritatutto edipico». Ma se, anche nel capitalismo, il vero desiderio è inconscio, ancora schiacciato sotto le codifiche repressive, come possono i due autori sapere che esiste? A informarli, sono soprattutto le forme deliranti della schizofrenia, perché fanno esplodere la repressione per liberare il vero desiderio. In quel delirio, tutti gli atteggiamenti affettivi, tutte le posizioni strutturali, tutte le identificazioni concepibili e inconcepibili paiono giustapposte, senza esclusione né totalizzazione di sorta, in un'apertura e in una disponibilità assolute a forme sempre nuove. Il delirio può dunque fungere da macchina da guerra contro il formalismo analitico. Almeno in una certa fase della critica, non si tratta di "escludere" l'Edipo, ma, al contrario, d'includerlo allo stesso titolo di tutto e di qualsiasi cosa, di togliergli in qualche modo ogni rilievo con un'inclusione eccessiva. Lo schizofrenico è compiacente: è disposto, quando ne ha voglia, a delirare l'Edipo esattamente come delira un'altra cosa, senza però soffermarvisi durevolmente, senza fissarsi per sempre sulle denominazioni parentali come esige la psicoanalisi: «Nel delirio, io mi sento diventare Dio, divento donna, ero Giovanna d'Arco, sono Eliogabalo e il grande Mongolo, un Cinese, un Pellerossa, un Templare, sono stato mio padre e sono stato mio figlio. E tutti i criminali...». Annegare l'Edipo sotto la molteplicità del delirio: bisognava pensarci. Per

rifiutare una logica simile, non serve a nulla definirla demente, perché è così che essa stessa si definisce. E' certamente impossibile mettere sempre Eliogabalo e Assurbanipal sullo stesso piano di mamma e papà, e Deleuze e Guattari non negano che i non-deliranti ne siano incapaci; a loro sembra che il papà sia sempre lì, nelle immediate vicinanze, mentre Assurbanipal non c'è mai. Sempre grazie al delirio, Deleuze e Guattari fanno svolgere questa constatazione a vantaggio di Assurbanipal, a spese del buon senso e della psicoanalisi: entrambi tutti stupiti e preoccupati, non c'è dubbio, di ritrovarsi continuamente dalla stessa parte della barricata.

Il desiderio, lo si è visto, non ha nulla a che vedere con le persone. Quanto all'inconscio, ce ne sono solo dei pezzi in «macchine desideranti». E' questo il livello che si può chiamare infra-individuale, qui definito «molecolare»; all'estremo opposto c'è invece l'ultra-collettivo, «lo storico-mondiale», definito anche «molare»; e, fra i due, nulla o quasi. Deleuze e Guattari impiegano un notevole talento e una retorica assordante al servizio di una causa che sembra loro meritoria: la distruzione di ogni via di mezzo, l'elusione di ogni problematica concreta del desiderio.

Mi si dirà che abbiamo a che fare qui non con un'elusione, ma con una fedeltà rigorosa al principio del libro, alla sua delirante rivendicazione. Ed è certamente vero: in un colpo solo, senza complesse né dotte analisi, lo schizofrenico giunge allo stesso risultato dell'"Anti-Edipo", alla perdita di quello spazio all'interno del quale comunichiamo e di cui noi altri, non-deliranti, crediamo di disporre in comune coi nostri vicini. Si passa bruscamente da un «estremo» all'altro, dal nulla a Dio, dall'infinitamente piccolo all'infinitamente grande.

Ciò che a mio avviso va deplorato non è l'attacco contro la psicoanalisi, ma le posizioni di principio che lo giustificano e che rendono impossibile ogni autentico confronto con l'essenza di Freud e ogni critica approfondita del mito psicoanalitico fondamentale: il complesso d'Edipo. La battaglia vera può svolgersi solo sul terreno abbandonato senza colpo ferire da Deleuze e Guattari, rispetto al quale essi preferiscono la loro duplice problematica del «molare» e del «molecolare». Almeno a un primo livello, è d'altronde facile capire il motivo di quest'abbandono e di questa preferenza: il terreno di Freud è Freud stesso ad averlo scelto e potentemente occupato; contendergliene il possesso significa, è chiaro, correre notevoli rischi e dar perfino prova di temerarietà. Deleuze e Guattari non vogliono mettere il dito in un ingranaggio che suppongono fatale: l'Edipo è una trappola grottesca da cui è meglio tenersi lontani; le sue capacità d'inghiottimento sono straordinarie. All'inizio si pensa che Deleuze e Guattari manchino di rispetto al genio di Freud, ma ci si ricrede subito.

"L'anti-Edipo" rinuncia quindi a qualunque attacco frontale a favore di una tattica da guerriglia, necessariamente modellata sull'andirivieni schizofrenico. Ci si sforza di abbordare l'Edipo ai fianchi, di correre più veloci di lui e di lasciarselo indietro. Ci sono mille modi di procedere. Abbiamo già visto l'«annegamento» nel bagno acido della schizofrenia, ma c'è anche la tattica della «terra bruciata»: si fa il vuoto davanti all'Edipo, lo si priva di tutte le risorse, ci si sforza di ridurlo alla fame. Se il sempiterno complesso resiste a tutti questi maltrattamenti, si può ancora cercare di romperlo in mille pezzi: «I personaggi del triangolo esistono solo a pezzetti... scoppiano in frammenti che costeggiano i fattori della collettività. Il padre, la madre

e l'io sono alle prese, e in presa diretta, con gli elementi della situazione storica e politica... che rompono a ogni istante la triangolazione...» (2).

Deleuze e Guattari sono sempre sulla breccia, i loro attacchi sono spesso persuasivi, le loro prese in giro feroci, ma i proiettili sono eteroclitici e arrivano in ordine sparso. "L'anti-Edipo" denota per esempio il disprezzo più totale nei confronti del mito e della tragedia, non offre alcuna lettura d'insieme, eppure non esita a rivolgersi a essi tutte le volte che gli sembra possibile farseli alleati.

Sono sicuramente d'accordo con Deleuze e Guattari nel non vedere nella prima infanzia il luogo fondamentale di una patologia della società e di un dibattito sul «disagio della civiltà»; ma poiché è innanzitutto di questo disagio che si tratta, perché non lasciare l'infanzia alle sue automobili? Siamo tutti talmente condizionati dalla psicoanalisi, che manteniamo ancora i suoi schemi formali quando già abbiamo smesso di credere in essa.

Le escursioni nei flussi sono solo un colpo a vuoto. Il canto del desiderio non può mai essere altro che un'apertura lirica: una volta battuto l'ultimo accordo, bisognerà pur tornare ai problemi che ci assillano, alle «rimozioni», alle «repressioni» e ai conflitti. O si porrà l'accento sulla rimozione primaria che nell'"Anti-Edipo" precede ogni formulazione «molare» - e allora si getterà nuovamente il vecchio sospetto su quel prodigio d'innocenza, d'ignoranza e di spontaneità che definiva finora l'inconscio e tutta la sua «produzione molecolare» - oppure si porrà l'accento sulle formazioni molarie, e ci si ritroverà allora in mezzo alle persone totali e ai loro equivoci. In entrambi i casi, si ricade prima o poi in quella problematica che si voleva cortocircuitare.

Viva l'inconscio deleuziano! Questo inconscio, però, non ci fa né caldo né freddo se il desiderio «buono» dei bambini piccoli ha il vizio di trasformarsi in passione repressiva negli adulti, e se siamo destinati a edipicizzarci e a castrarci reciprocamente fino alla fine dei tempi. E' questa trasformazione che è importante considerare, è il suo mistero che si tratta di penetrare. Deleuze e Guattari se ne rendono perfettamente conto: la logica del soggetto li rimanda a poco a poco a quelle regioni malefiche da cui volevano allontanarsi. Mettono il dito nell'ingranaggio, e la trappola ubuesca sta per scattargli addosso. All'inizio del libro, si direbbe che l'Edipo è solo un falso problema: non c'è alcun nodo gordiano da sciogliere. Il nodo è invece una realtà, almeno nell'attuale contesto culturale. Deleuze e Guattari non possono ricadere sulla scena dell'Edipo che si erano ripromessi di non visitare mai senza ritrovarvi lo stesso nodo, intatto, sempre al suo posto su quella medesima scena dove non ha smesso un istante di regnare.

Si assiste dunque a una sorniona riaffermazione dell'Edipo. Le concessioni si moltiplicano man mano che si precisano i problemi veri. Il lettore si ricorda delle trionfanti negazioni iniziali, e di conseguenza si aspetta di vederle pienamente confermate e dimostrate. Si consideri invece la sua delusione: «Noi non neghiamo che esista una sessualità edipica, un'eterosessualità e un'omosessualità edipiche, una castrazione edipica degli oggetti completi, delle immagini globali e degli io specifici». E allora che cosa resta da negare? L'essenziale, dicono Deleuze e Guattari: queste non sono produzioni dell'inconscio.

Edipo non è nulla nell'ordine della produzione desiderante, sempre schiacciata dalle forze della rimozione e della repressione. Edipo è al contrario dappertutto nel tentativo di addomesticare l'inconscio; e poiché il tentativo

è pienamente riuscito, è sufficiente dire che Edipo è dappertutto: punto e basta. Poco importa che la produzione desiderante non sia comprovabile "di diritto" dalle più alte formazioni che la integrano, perché lo è sempre "di fatto". Siamo lieti di scoprire che l'inconscio selvaggio non si ciba di quel pane, solo che assomiglia un po' al dio superiore di certe religioni, talmente superiore e lontano che non c'è bisogno di tenerne conto. Deleuze e Guattari perseguitano ferocemente ogni sorta di "devozione", ma la loro produzione inconscia assomiglia molto a una nuova forma di devozione, particolarmente eterea malgrado le apparenze. Non è che, in fin dei conti, si limitano a piazzare sotto l'edificio freudiano - scosso ma intatto - un nuovo strato inconscio, in basso o, se si vuole, in alto, le cui ripercussioni sulle nostre piccole vicende sono all'incirca tanto concrete quanto lo sarebbe la scoperta di un nuovo strato di gas sull'atmosfera di Venere?

In certi momenti, Deleuze e Guattari si spingono ancora oltre nella riconversione edipica. Dopo aver vigorosamente preso partito per gli antifreudiani nel dibattito etnologico sull'universalità dell'Edipo, sembra che per un'inesorabile evoluzione giungano più o meno a smentirsi: l'Edipo potrebbe sì assillare tutte le società, «ma esattamente come le ossessiona il capitalismo, ossia come l'incubo o il presentimento angosciato di quel che sarebbe la decifrazione dei flussi». E poiché la decifrazione dei flussi, provocata dal capitalismo, fa tutt'uno a parte qualche precauzione oratoria resa necessaria dalle circostanze intellettuali con la verità assoluta della storia, non ci si può certamente permettere di trattare alla leggera questo «incubo» e questo «presentimento».

Si finisce per chiedersi se Deleuze e Guattari non svolgano qui il ruolo del tizio costretto ad assistere

passivamente allo stupro di sua moglie e che se ne esce tutto soddisfatto con la scusa che si sarebbe permesso, una volta o due, di oltrepassare il cerchio di gesso tracciato attorno a lui dal mascalzone con l'ordine di non uscirne mai fuori. E' anche il caso di domandarsi se «L'anti-Edipo» conservi fino in fondo questo magro premio di consolazione: ci sono sì i giuramenti solenni di proteggere la «produzione desiderante» da ogni contaminazione edipica, ma ci sono anche altri passi che sembrano nuovamente immergere l'Edipo in una specie d'inconscio, o quantomeno sottrarlo alla coscienza: «Gli usi edipici di sintesi e di edipizzazione, la triangolazione, la castrazione: tutto ciò rimanda a forze un po' più potenti, "un po' più sotterranee della psicoanalisi, della famiglia, dell'ideologia, anche se riunite" (i corsivi sono miei) (3). Frasi simili lasciano perplessi; d'altronde è perfettamente chiaro ciò che le rende necessarie. Noi siamo liberi di dire che l'Edipo è solo una chimera coniugata alla psicoanalisi; se però si spinge un po' a fondo la cosa, si vedono risorgere quei fenomeni di «triangolazione» che si è abituati a leggere in chiave edipica, che non si sa leggere in alcun'altra chiave, e di cui neppure s'immagina che potrebbero essere letti in un'altra chiave. La psicoanalisi ha spalle larghe, ma non si può comunque dire che tutti questi triangoli li abbia inventati o suscitati lei: dall'epoca dei trovatori, per esempio, nella letteratura occidentale si parla solo di questo. Ascoltiamo quindi lo scatto secco e definitivo della trappola edipica che si richiude sulle sue vittime: "non è la psicoanalisi ad aver inventato quelle operazioni cui essa presta solamente le risorse e i procedimenti del suo genio".

Ma c'è il delirio, si dirà: c'è la buona novella del delirio che Deleuze e Guattari s'incaricano di annunciare. E se il delirio è davvero la nuova Arcadia, l'autentica Utopia, che

c'importa dell'ingranaggio edipico e di tutto questo vecchio teatro greco che come sottolineano i due autori non è nemmeno d'avanguardia? Né Freud né i suoi successori è un fatto sono riusciti a circoscrivere il delirio e a rendere conto del delirio. Da questo fallimento, si può dedurre che il delirio sia inestinguibile e infinito: dato che sfugge alla psicoanalisi, si può indubbiamente fuggire con lui, cavalcare il delirio verso orizzonti inesplorati. Una volta di più, conviene rilevare il prestigio della psicoanalisi, l'ascendente che mantiene proprio quando la si crede ripudiata: là dove Freud è fallito, nessuno potrebbe riuscire.

Chissà se, per quanto concerne il delirio, il fallimento è definitivo? Chissà se non è già, parzialmente, superato da alcune opere letterarie che la psicoanalisi e le altre pretese scientifiche della nostra epoca ci vietano, letteralmente, di decifrare? Tutte le nostre discipline culturali sono troppo incerte del loro stesso statuto, rispetto alla scienza, per trattare le opere letterarie da pari a pari, per essere disposte ad ascoltarle.

Le grandi opere da prendere in considerazione vanno dal teatro greco e da Platone a Dostoevskij e a Proust, passando per Cervantes e per Shakespeare. Sono convinto che da queste opere si possa trarre una teoria complessiva del desiderio di cui è sufficiente sviluppare gli effetti per approdare a una sistematizzazione del delirio mediante un processo essenzialmente logico la cui realtà è verificata dalla concatenazione delle opere (4).

Come prima cosa, bisogna porre il principio di un desiderio mimetico, di una "mimesi" desiderante situata al di qua di qualunque rappresentazione e di qualunque oggetto. Per fondare questo principio, si potrebbe far riferimento tanto all'osservazione diretta quanto alle opere or ora citate, come a molte altre; ma ci si può accontentare

semplicemente di vedere in esso un postulato, capace di produrre non una teoria lineare del desiderio, bensì uno sviluppo logico ch'è nello stesso tempo un processo storico di notevole potenza esplicativa nei settori più disparati e a volte più inaspettati.

Ciò che il desiderio «imita», ciò ch'esso trae da un «modello» - al di qua dei gesti, degli atteggiamenti, dei modi, di tutto ciò a cui viene sempre ridotta la "mimesi", compresa sempre e solo al livello della rappresentazione - è il desiderio stesso, in un senso di un'immediatezza quasi osmotica, necessariamente tradita e perduta in tutte le dualità delle moderne problematiche del desiderio, ivi compresa quella del conscio e dell'inconscio.

Questo desiderio del desiderio dell'altro non ha nulla a che vedere con il desiderio hegeliano della «riconoscenza», ed esistono a suo favore delle testimonianze culturali di straordinaria ricchezza; più rare e più frammentarie, però, man mano che ci si avvicina alla nostra epoca e che trionfa - contemporaneamente al dogma dell'originalità - la realtà universale della "moda". I grandi scrittori in questione hanno quasi elaborato la teoria del desiderio mimetico, assente in Platone e nel mondo antico, e nuovamente cancellata in epoca moderna: sono quasi sempre gli stessi - e la coincidenza è significativa - che la teoria estetica moderna ridurrà a quella prospettiva dell'imitazione realista che occulta, ancora una volta, la "mimesi" propriamente desiderante e non legata alla rappresentazione. Si potrebbe dimostrare che il trattamento «estetico» - dapprima «realista», in seguito «formalista» e «strutturalista» - costituisce la risorsa di un misconoscimento, lo strumento di un'autentica rimozione. Quegli stessi scrittori, a dir la verità, almeno per quanto concerne la loro fondamentale preoccupazione sono «fuori moda». L'unico a svolgere un

ruolo nell'"Anti-Edipo" è Marcel Proust: Deleuze ritiene possibile attrarre Proust nell'orbita del suo desiderio «molecolare» appoggiandosi soprattutto su una sola scena, quella del bacio dato ad Albertine. Il modo in cui vi si attacca mi sembra contestabile: «Alla fine, nella vicinanza esagerata, tutto si disfa come una visione sulla sabbia, il viso di Albertine esplode in oggetti parziali, molecolari, mentre quelli del viso del narratore si uniscono al corpo senz'organi, gli occhi chiusi, il naso stretto, la bocca piena» (5).

Non vi sarebbe nulla da eccepire in questa descrizione se non fosse presentata, almeno implicitamente, come un'apoteosi del desiderio; in verità, si tratta esattamente proprio del contrario: è la ricaduta del desiderio che Proust vuol descrivere, è l'estinguersi, la morte e il fallimento del desiderio. Deleuze citava già questa stessa scena all'epoca in cui era meno lanciato nell'oggetto parziale, e ripeteva in nota una frase che contraddice formalmente la lettura dell'"Anti-Edipo": «Ho appreso da questi odiosi segni che alla fine stavo baciando la guancia di Albertine» (6).

Affermare la natura mimetica del desiderio significa negargli qualunque oggetto privilegiato: si tratti di un oggetto unico e ben determinato - quale la madre nel complesso d'Edipo - o, al contrario, di una classe d'oggetti, per quanto ristretta o vasta la si supponga. Bisogna inoltre rinunciare a tutti i radicamenti psichici o biologici, ivi compreso, ovviamente, il pansessualismo della psicoanalisi. Bisogna rinunciare al radicamento nel bisogno. Questo non significa minimizzare la sessualità o i bisogni, al contrario: tutto ciò è quasi sempre mescolato alla faccenda e può sempre svolgere, fra gli altri, il ruolo di occulta-"mimesi". Il desiderio mimetico è a volte così inestricabilmente mescolato a un'altra cosa, che sicuramente nessuna analisi

sarebbe in grado d'isolarlo; ma non bisogna nemmeno situare all'estremo opposto del bisogno, degli appetiti eccetera, un polo del desiderio stesso - evidente e misterioso a un tempo - che non sarebbe più "libido" ma "mimesi".

La "mimesi" desiderante precede il sorgere del suo oggetto e sopravvive - lo si vedrà più avanti - alla scomparsa di qualunque oggetto. Al limite, è la "mimesi" a generare il suo oggetto, ma ciononostante appare, a chiunque l'osservi dal di fuori, come una configurazione triangolare i cui tre vertici sono rispettivamente occupati dai due rivali e dal loro oggetto comune. L'oggetto passa sempre in primo piano e, agli occhi stessi dei soggetti desideranti, la "mimesi" si nasconde dietro di esso. E' la convergenza dei desideri a definire l'oggetto: la "mimesi" costituisce una fonte inesauribile di rivalità di cui non è mai veramente possibile fissare l'origine e la responsabilità. La "mimesi" non può diffondersi senza diventare reciproca, poiché in ogni momento ciascuno cumula i ruoli di modello e di discepolo. E' sempre su una prima "mimesi" che porterà la "mimesi": i desideri si attirano, si scimmiettano e si agglutinano, suscitando rapporti il cui antagonismo cercherà sempre di definirsi, da una parte come dall'altra, in termini di differenza, quando in realtà il rapporto è indifferenziato. A ogni istante, infatti, la "mimesi" genera nuove reciprocità, in un raddoppiamento costante delle stesse astuzie, delle stesse strategie, degli stessi effetti di specchio. La definizione qui proposta consente di evitare tutti i desideri marcati e tutte le partizioni che avvelenano ogni problematica del desiderio, dalla teoria platonica della "mimesi" alla duplice concezione di Nietzsche.

Il conflitto dei desideri scaturisce automaticamente dal loro carattere mimetico. E' necessariamente questo

meccanismo a determinare i caratteri di quello che Nietzsche chiama "risentimento". Il "ri-" del risentimento è la risacca del desiderio che si scontra con l'ostacolo del desiderio modello: inevitabilmente contrastato dal modello, il desiderio discepolo rifluisce verso la sua fonte per avvelenarla. Il risentimento non è comprensibile se non a partire dalla "mimesi" desiderante.

A differenza di Freud, che resta impigliato nei suoi padri e nelle sue madri, Nietzsche è il primo a staccare il desiderio da qualunque oggetto (7). A dispetto e a causa di questo progresso straordinario che gli consente di approdare a una problematica del conflitto mimetico e delle sue conseguenze psichiche, Nietzsche non rinuncia a marciare i desideri umani con segni sia positivi che negativi. La distinzione nietzschiana ha anche conosciuto uno straordinario successo: funge da modello - a volte, come nell'"Anti-Edipo", in combinazione con la psicoanalisi - alla maggior parte delle antimorali contemporanee.

Di fronte al risentimento, Nietzsche pone un desiderio originale e spontaneo, un desiderio "causa sui" che lui chiama «volontà di potenza». Ma se il desiderio non ha alcun oggetto che gli sia proprio, su che cosa potrà mai esercitarsi la volontà di potenza? A meno di non ridursi a degli esercizi di sollevamento di pesi mistico, si eserciterà necessariamente su oggetti valorizzati dai desideri altrui. E' nella rivalità con l'altro che la potenza si rivela, in una concorrenza stavolta volutamente assunta. O la volontà di potenza non è nulla, oppure sceglie gli oggetti in funzione del desiderio rivale per sottrarglieli. Ciò significa che la volontà di potenza e il risentimento hanno un'unica e medesima definizione: si riducono entrambi alla "mimesi" desiderante. Un concetto come quello di volontà di potenza può nascere solo a partire dal momento in cui il desiderio

non potendo più nascondersela rivendica apertamente la sua natura mimetica per perpetuare la sua illusione di dominio. Il desiderio si precipita insomma in pompa magna incontro ai disastri che l'attendono.

Ma non esistono desideri che si affermino più potentemente di altri? Indubbiamente, ma la differenza è sempre secondaria, temporanea, relativa ai risultati.

Fintantoché un desiderio emerge trionfante dalle rivalità in cui s'imbarca, può credere di non dover niente all'altro, di essere veramente originale e spontaneo; per contro, non può incorrere nella disfatta senza rivelarsi a se stesso come risentimento: tanto più umiliante dato che prima ha creduto di salire più in alto quanto a volontà di potenza. Non esiste volontà di potenza se non vittoriosa. E la vittoria stessa non è che un mito: più il desiderio è ardente e più si vota alla disfatta. La questione non ha nulla a che vedere con la sua qualità peculiare, ossia con la sua attitudine oggettiva a trionfare sui desideri rivali: il desiderio più «potente» è quello che troverà più in fretta il suo padrone nella rivalità che si nega. La volontà di potenza è un gigante wagneriano, un colosso dai piedi d'argilla che crolla pietosamente davanti all'avversario che si sottrae, quello che Proust chiamerà «l'essere in fuga». Ci sono certamente delle ritirate tattiche che il desiderio non fatica a scoprire e che lo riconfortano, ma c'è anche la sincera e assoluta indifferenza degli altri esseri: nemmeno invulnerabili, semplicemente affascinati da "qualcos'altro". La volontà di potenza porrà sempre al centro del mondo tutto ciò che non riconosce in essa il centro del mondo, e le riserverà un culto segreto. Non mancherà mai, insomma, di volgersi in risentimento. E' questo il tema per antonomasia della drammaturgia moderna: Nerone dominato da Giunia, la fredda bellezza baudelairiana, l'impotenza del genio

ossessionato dalla stupidità; Flaubert, Nietzsche. Il movimento verso la follia, in Nietzsche, si confonde con una perpetua metamorfosi della volontà di potenza in risentimento e viceversa, metamorfosi che informa l'oscillazione schizofrenica degli «estremi», l'alternarsi terribile di esaltazione e di depressione. La volontà di potenza è una "mimesi" esasperata dall'ostacolo del desiderio modello: riconosce la propria essenza solo per confermarsi a se stessa sotto un'apparenza contemporaneamente spontanea e risoluta.

Nel suo libro su Nietzsche, Deleuze ha tradotto "volontà di potenza" e "risentimento" con «forze attive» e «forze reattive»: queste due espressioni pressoché simmetriche suggeriscono al lettore la giusta direzione critica, e bisognerebbe scavare nei residui di dissimmetria per constatare che si disgregano al solo guardarli, che ogni differenza svanisce e che la simmetria deve assolutamente avere la meglio. Deleuze compie invece grandi sforzi per provare che non è così. La follia di Nietzsche coincide con la volontà sempre più delirante di sostenere una differenza mitica che soccombe sempre di più alla reciprocità nemica. Nell'"Anti-Edipo" la volontà di potenza diventa il desiderio inconscio, la «produzione desiderante». Tutti i desideri reali, tutte le attività di carattere relazionale e sociale - ivi compresa, immagino, quella che consiste nello scrivere "L'anti-Edipo" - dipendono dalle forze reattive, dal risentimento. L'impresa di Deleuze può definirsi come un nuovo sforzo di differenziare la volontà di potenza dal risentimento, di isolare le forze attive da ogni contaminazione con le forze reattive, nascondendo le prime molto in profondità al di sotto delle seconde e abbandonando al risentimento tutte quelle attività che Nietzsche era ancora troppo concreto, non abbastanza

"moderno", per gettare a mare. Il procedimento è molto efficace, come lo è del resto quello dell'avaro, che sotterra talmente bene il suo tesoro da non riuscire più a ritrovarlo. L'onnipotenza della produzione desiderante, in pratica, non si distingue assolutamente da una castrazione radicale. Ci si dice che il desiderio è straordinariamente rivoluzionario, ma nel libro si cercano invano degli esempi di volontà di potenza: io vedo soltanto il fanciullo che si diverte, solo soletto, con le automobiline. Bisogna tornare a quel desiderio mimetico la cui incresciosa evoluzione ci è preannunciata dal caso di Nietzsche. In termini generali, si può descrivere tale evoluzione in questi termini: il desiderio finisce per constatare la sempre ripetuta metamorfosi del modello in ostacolo. Anziché trarne le conclusioni che s'impongono, anziché riconoscere il carattere meccanico della rivalità che gli si oppone, il desiderio sceglie la seconda soluzione, quella che gli consentirà di sopravvivere alla conoscenza di sé che sta acquisendo. In quell'ostacolo che non cessa di spuntare sul suo cammino, il desiderio decide di vedere la prova che il desiderabile è davvero lì: sceglie la strada sbarrata, il senso vietato, come se dovesse condurlo a ciò che cerca. Dietro ogni ostacolo, si alzano allora quella totalità bloccata, quel giardino chiuso, quella fortezza elevata tanto spesso descritti dalle metafore del desiderio. Con una scorciatoia sempre logica, tenuto conto delle primizie cui si aggrappa, ma di una logica sicuramente disastrosa, il desiderio mimetico - sempre edotto a rovescio dalle sue esperienze successive - mira direttamente, in fin dei conti, a quegli effetti che il suo funzionamento provocava all'inizio solo indirettamente. Tutto ciò che va sotto il nome di «masochismo» o «sadismo», lungi dal costituire un'aberrazione individuale, s'iscrive nella linea retta della "mimesi" desiderante e figura all'orizzonte come

un destino obbligato, ogni volta che essa si ostina in quel vicolo cieco dove va immediatamente a rinchiudersi.

La "mimesi" incontra la violenza e la violenza raddoppia la "mimesi". Figlia della "mimesi", la violenza esercita un fascino mimetico senza pari: ogni violenza si modella infatti su una prima violenza e funge a sua volta da modello. Fra "mimesi" e violenza intercorrono dei rapporti che restano ancora nascosti. Con la violenza reciproca si entra in una fase critica: quella che sfocia nel delirio e nella follia, certo, ma anche nella distruzione e nella morte.

Nel corso di questa fase, la guida migliore è forse Dostoevskij. Nel "Doppio", egli distingue infatti nettamente in due gruppi le serie d'individuazioni deliranti che sembrano sfidare la classificazione: il secondo non è altro che il rovescio negativo del primo, lo schiavo dietro il padrone, il nulla dietro la divinità. Ci sono due momenti - l'uno di esaltazione, l'altro di depressione - che non cessano di alternarsi. Si delira sempre e soltanto in due, e il rapporto somiglia a una bilancia che non riesce mai né a equilibrarsi né a squilibrarsi in maniera stabile: quando uno dei "partners" è su, l'altro è giù, e viceversa. Perché? Il desiderio si attacca alla violenza mimetica, ossia a uno scambio di rappresaglie che nelle sue modalità può sicuramente essere invisibile, "sotterraneo" - come direbbe Dostoevskij - e perfino immaginario, ma che nel suo principio è nondimeno reale. Chi ha inferto l'ultimo colpo riesce a far propria la differenza sacra: manterrà la posta mitica del conflitto fintantoché potrà credere al carattere definitivo del proprio trionfo, fintantoché il suo avversario non glielo strapperà, fintantoché, insomma, non sarà oggetto di una nuova rappresaglia. I "doppi" dostoevskijani vivono in un mondo ch'è già simile al nostro, un mondo di burocrati e d'intellettuali, intensamente e arbitrariamente

concorrenziale, quasi del tutto privo di elementi decisori, di segni oggettivi del trionfo o del fallimento: la violenza fisica, per esempio, o le regole della competizione sportiva. Fra i fenomeni tipici del delirio, rientra la percezione dei "doppi" o "sosia". Freud, la psichiatria in generale, quasi tutti gli scrittori e anche "L'anti-Edipo" non vedono mai nel doppio che una figura delirante fra le altre, mentre Dostoevskij vi vede qualcosa di ben diverso. Almeno implicitamente, Dostoevskij struttura e spiega il delirio in funzione dei "doppi": è il delirio stesso che ci tiene a fare dei "doppi" un'irrilevante fantasmagoria. I due partners vivono troppo appassionatamente l'esaltazione - ossia la possessione divina - e poi la depressione - ossia lo spossamento - per soffermarsi sullo schema complessivo, per rendersi conto di occupare di volta in volta le stesse posizioni in uno stesso sistema di rapporti. L'illusione della non-reciprocità è al suo culmine, ma si tratta di una non-reciprocità mutevole che si riduce in fin dei conti alla reciprocità; con l'accelerarsi del movimento, le fasi tendono a giustapporsi e la reciprocità diviene trasparente. L'esperienza del "doppio" ha un carattere allucinatorio rinforzato, eppure è la verità fondamentale del rapporto che essa incarna, è la reciprocità che si afferma all'interno della fantasmagoria delirante. Ritroviamo l'oscillazione della posta schizofrenica nel rapporto fra Nerval e il suo "doppio", dove a essere sacralizzata è una superiorità sessuale. La ritroviamo anche in Hölderlin, e in ultima analisi - forse perché i rapporti sessuali "non sono carenti" e la posta in gioco è di natura esclusivamente letteraria e intellettuale - nel rapporto del "doppio" soprattutto con Schiller. La cosa non dovrebbe essere di poco interesse per coloro che scrivono su Hölderlin, essi stessi pur sempre letterati e intellettuali; eppure, stranamente, o forse non

tanto stranamente, questo fatto viene sempre occultato, sia dalle storielle edipiche - perfino di carenza edipica - sia dai feticismi letterari.

Ritroviamo la medesima oscillazione - megalomania e inferiorità delirante - nel rapporto fra il Presidente Schreber e il suo "doppio" manicomiale, il medico Flechsig, sul quale si attua chiaramente il transfert dei "doppi" precedenti. La teoria delle connessioni "nervose" fra Dio e gli uomini fornisce una giustificazione "teorica" alla circolazione della posta in gioco fra i "doppi": Dio stesso, buono quand'è con Schreber, malvagio e persecutore quando si lascia monopolizzare da Flechsig. Freud ha riconosciuto in Flechsig il rivale, ma, come sempre, non ha fatto nulla del "doppio": nessuno s'interessa al "doppio". Lungi dal far emergere la violenza mimetica, matrice dei "doppi", "L'anti-Edipo" nega perfino le sofferenze che essa provoca: la tesi del libro ipotizza una coesistenza pacifica fra i poli estremi del delirio. Per affermare tale possibilità, è necessario ricorrere a formule pudiche e ingegnose, come le differenze d'"intensità" che separerebbero di per sé i diversi elementi del delirio e che forniscono agli autori proprio la differenza necessaria a non cadere, da un lato, nell'indifferenza e, dall'altro, nell'esclusione violenta. Quando si tratta dell'Edipo, lo s'è visto, Deleuze e Guattari corrono volentieri agli estremi; quando invece si tratta del delirio, desiderano di colpo radicarsi in quel giusto mezzo che per l'appunto qui non esiste più, per convincersi che il delirio è abitabile o quantomeno consumabile, che costituisce uno spettacolo non solo gratuito ma assolutamente stabile, il che consente di sostituirlo vantaggiosamente a ogni altra realtà.

La verità è che i momenti alterni si escludono reciprocamente e producono l'angoscia caratteristica del delirio. Il processo non può definirsi né come soltanto

«soggettivo», né come «oggettivo», né come autoesclusione, né come esclusione reale proveniente da un altro reale. Dei grandi schizofrenici del pensiero moderno in particolare, si può dire, semplificando, che la loro «raffinata sensibilità» e le loro ambizioni estreme li costringono ad assumere all'eccesso e in forme diverse dei tipi di esclusione e di ostracismo cui l'esistenza concorrenziale fornisce in abbondanza gli elementi primari.

Attraverso la "mimesi", soprattutto allo stadio negativo dell'ostacolo e della violenza, è sempre un progetto di differenziazione quello che cerca di realizzarsi. Più il desiderio aspira alla differenza, più genera identità. Il desiderio mimetico è sempre più "self-defeating": più procede, più le sue conseguenze si aggravano, e questo aggravamento coincide, al limite, col delirio e la follia. Ecco perché nel delirio si ritrovano esattamente le stesse cose degli stadi precedenti, ma in forma esagerata e caricaturale. C'è più differenza, almeno apparentemente, e c'è anche più identità, dato che il "doppio" non cessa di affiorare; c'è infine anche più mimetismo, e ben visibile stavolta, perché gli osservatori indubbiamente meno propensi a seguirci parleranno a questo punto d'"istrionismo" schizofrenico. Il delirio non è che lo sbocco obbligato di un desiderio che si caccia nel vicolo cieco dell'ostacolo-modello; questo vicolo è la forma più generale di quei "double binds" in cui Gregory Bateson vede la fonte della psicosi (8). Al limite, tutti i desideri si tendono reciprocamente la trappola della doppia ingiunzione contraddittoria: imitami, non imitarmi. Quando gli effetti dell'universale "double bind" divengono troppo estremi per rimanere nascosti, si parla di psicosi; ed è ovviamente l'osservazione di questi effetti estremi a rivelare per la prima volta il "double bind" come rapporto di desiderio.

Lungi dall'arrendersi alla reciprocità che l'assedia, il desiderio cerca perduto di sfuggirle in una sempre più folle ricerca della differenza, in un sempre maggior mimetismo, insomma, che sfocia in una sempre più accentuata reciprocità. Non si può sfuggire alla reciprocità, perfino dentro al delirio, senza che quella ripiombi su di voi nella forma ironica dei "doppi". Contrariamente a Deleuze e Guattari, credo quindi che il delirio "voglia dire" qualcosa. Il voler delirare, però, si oppone al voler dire del delirio: il delirio vuol dire l'identità dei "doppi", la nullità di tutte le differenze, vuol dire la menzogna ch'esso stesso è, e - se si continua a non capire - parlerà sempre più forte. L'espressività del delirio fa tutt'uno con l'elemento caricaturale che abbiamo appena segnalato. Non solo il desiderio mimetico non è né inesauribile né inesplicabile, ma diventa sempre più facile da spiegarsi man mano che si esaspera: si sistematizza da solo e sottolinea la sua stessa contraddizione. Più ci si distoglie da questa rivelazione e più le linee di forza s'induriscono e si semplificano, come le lettere di un messaggio vivente da cui tutti si distolgono e che fa l'impossibile per farsi decifrare.

Se nell'"Anti-Edipo" c'è davvero complicità col delirio, ci si deve aspettare di trovarvi nello stesso tempo misconosciuti e ossessivi dei rapporti di "doppi"; nel libro, in effetti, di "doppi" ce ne sono molti, e il più spettacolare è chiaramente Freud stesso, l'antagonista principale. Freud è onnipresente, in modo ufficiale e legittimo, prima di tutto in quegli aspetti della sua opera che vengono esplicitamente rivendicati in quanto sembrano poter essere utilizzati contro l'Edipo o in quanto li si ritiene perlomeno distinguibili dall'Edipo. Deleuze e Guattari si richiamano quindi a un Freud che ai loro occhi è quello buono, contro un altro - quello dell'Edipo - che sarebbe quello cattivo.

Cercano insomma di dividere il grand'uomo contro se stesso, ma l'espulsione di Freud da parte di Freud non avviene mai: l'opera rimane impregnata di Freud anche e soprattutto su quei punti in cui Freud è violentemente ripudiato. Il Freud cacciato dalla porta rientra dalla finestra, tanto che - al termine di questa psicomachia freudiana - egli è interamente o quasi di nuovo là: un Freud in frantumi, certo, e perfino molecolare, un Freud emulsionato e frullato, ma pur sempre Freud, sempre e comunque Freud. L'insidioso ritorno del "doppio" freudiano è qualcosa di essenziale che va colto al livello dei meccanismi di pensiero, ancor più che dei temi. Deleuze e Guattari danno prova di lungimirante perspicacia quando rimproverano all'Edipo psicoanalitico il suo carattere indecidibile: «Essendo indecidibile, lo si può ritrovare dappertutto; in questo senso, è giusto dire che non serve strettamente a nulla». Ma le critiche più acute sono sempre quelle che ricadono più velocemente sulla testa dei loro autori, e "L'anti-Edipo" pullula di concetti indefinibili: quello di capitalismo, soprattutto, decodificante e ricodificante a un tempo, e di cui spesso si possono dire le cose più contraddittorie. E' qui possibile riprendere alcune formule applicate all'Edipo e ritorcerle - quasi parola per parola - contro le nozioni che Deleuze e Guattari si sforzano di sostituirgli, a cominciare ovviamente dal desiderio. Non si può inserire tutto nel desiderio senza che tutto, al limite, fuoriesca dal desiderio: accanto a un lato benefico del desiderio, c'è infatti un lato malefico, maledettamente importante anch'esso in quanto è da esso che dipende la società nel suo insieme. Si ha sempre l'impressione che i due autori nutrano un duplice progetto, duplice ed esclusivo a un tempo: quello di eliminare tutte le differenze che servono da scappatoia a tutti i loro avversari, psicoanalitici o d'altro genere; e quello di architettare una

nuova differenza, un «vero desiderio» mai finora scoperto e che apparterrebbe soltanto a loro e ai loro amici. C'è qui un "double bind" nel quale il libro si dibatte a lungo e con estremo vigore: «Fin dagl'inizi di questo studio, noi sosteniamo contemporaneamente che la produzione sociale e la produzione desiderante coincidono, ma che differiscono come regime tanto che una forma sociale di produzione esercita una repressione fondamentale sulla produzione desiderante, e che inoltre la produzione desiderante (un 'vero' desiderio) ha potenzialmente di che far saltare la forma sociale. Ma che cos'è un 'vero' desiderio, visto che la repressione è anch'essa desiderata? Come distinguerli? Noi reclamiamo i diritti di un'analisi lentissima; perché - non inganniamoci - anche nelle loro pratiche opposte, "sono le medesime sintesi"» (9). Insomma: bisogna sempre decidere l'indecidibile, prima in un senso e poi in un altro, grazie a una serie di andirivieni che ci riportano ovviamente al metodo schizofrenico. Ci si deve tuttavia domandare in che modo questo genere di dimostrazione possa inserirsi nella rivendicazione delirante. Se a parlare è il desiderio, se è in nome del delirio che si parla, perché cercare di fissare la differenza da un lato anziché dall'altro? Perché non lasciarsi trasportare dal movimento infinito? Se il delirio è davvero quello che si vuole che sia, perché non goderne senza preoccuparsi di fondarlo in una critica - ancora una volta logica - di ogni sistema non delirante?

Nella maggior parte del saggio, i due autori si sforzano di fissare le differenze incostanti; a dispetto di se stessi, non rinunciano mai alle valorizzazioni e alle esclusioni che d'altronde non riescono mai a portare a termine, e a ogni angolo di pagina fanno spuntare i "doppi". Per l'essenziale, dunque, il saggio corrisponde non al contenuto dichiarato

della rivendicazione delirante, bensì al contenuto inconfessato: il delirio che trascina quest'opera non è e non potrebbe essere quello che viene rivendicato. Il rapporto col delirio non ne risulta più autentico: possiede la sola autenticità compatibile con quella natura delirante che consiste nel misconoscersi essa stessa e nel produrre effetti sempre più opposti a quelli ricercati. Per delirare veramente, per installarsi nel delirio effettivo, non ci si deve abbandonare al turbinio e alla fuga della differenza, come pretende di fare "L'anti-Edipo", bensì fare proprio ciò che "L'anti-Edipo" fa davvero, ossia accanirsi a immobilizzare tutto il sistema, nelle circostanze in cui l'impresa diviene disperata. E' questo - lo s'è visto e lo si verifica qui - a provocare il turbinio e la fuga della differenza: è proprio volendo stabilizzare la differenza che la si rende sempre più instabile come il canottiere maldestro che compensando troppo le oscillazioni del canotto finisce per rovesciarsi.

Arriva d'altronde il momento in cui la pressione dell'identità si fa così forte, la presenza dei "doppi" così ossessiva, che non è più possibile sottrarvisi. Tutto ciò che ho detto finora vale solo per una parte - la più rilevante, peraltro - dell'"Anti-Edipo"; ci sono altri passi, che è sicuramente difficile circoscrivere con esattezza, in cui gli autori, rinunciando a lottare per la differenza assoluta, si prestano al gioco dell'identità invadente e addirittura se ne compiacciono. Fra le tesi sostenute, ce ne sono alcune che è difficile non leggere come variazioni mimetiche sulle tesi sottoposte a critica, in particolare quelle della psicoanalisi strutturale.

Un solo esempio: quello del "grande ano trascendente", che i due autori incaricano solennemente di sovracodificare il fallo strutturalista. Già sappiamo che col delirio non c'è bisogno di "escludere" alcunché: per sbarazzarsi

degli'importuni, è sufficiente delirare più a fondo, annegare le resistenze in un delirio sempre più accentuato. Non si tratta dunque di eliminare il fallo simbolico, ossia a livello "molare": l'oggetto è stato molto usato, dopo "Bouvard e Pécuchet", ma mantiene un fascino desueto di cui sarebbe sciocco privarsi. E' più divertente ridurre la cosa all'insignificanza, elevando al di sopra di essa un nuovo oggetto simbolico, "innalzando" questo nuovo oggetto. Di che si tratta? Dell'ano, ovviamente, di cui si ha intenzione di fare una macchina ultrapotente, un'autentica formula A della schizoanalisi, capace di surclassare tutte le formule F del fallo-strutturalismo su qualche circuito delle Ventiquattr'ore analitiche: «Se nelle nostre società il fallo ha assunto la posizione di un oggetto distaccato che distribuisce la mancanza agl'individui dei due sessi e organizza il triangolo edipico, è l'ano che lo distacca in questo modo, è lui che trascina e sublima il pene in una sorta di "Aufhebung" [abolizione] costitutiva del fallo» (10).

Cucinando il sublime pene e l'"Aufhebung" anale, Deleuze e Guattari devono aver riso non poco. Di fronte alla calda accoglienza riservata a questa nuova rivelazione rituale, l'antica regola - che, ammettiamolo, se l'è un po' meritata - è troppo costernata, o troppo occupata a riconvertirsi per rendersi conto che i due birichini verificano senza saperlo la sua teoria strutturale della psicosi. Si pensa d'installarsi senza colpo ferire nello schizofrenico, ci si pavoneggia, e plaf: è come buco che, "di colpo", il simbolico si manifesta!

Dopo alcune pagine serie e appassionate, nell'"Anti-Edipo" ce ne sono dunque altre che scoraggiano ogni velleità di discussione: non si sa mai dove finisce il pensiero serio e dove comincia lo scherzo contestatario. Quest'ambiguità non risulta del tutto disfunzionale al

disegno dei due autori: la si può perfino ritenere concertata per stringere il lettore in una specie di "double bind". La tesi qui difesa, per esempio, secondo la quale il libro ricade a ogni istante nei pensieri che denuncia e non riesce mai a sbarazzarsi né di Freud né di Lacan, destinato com'è a trascinarsi questi "doppi" dietro di sé, questa tesi troppo pazientemente elaborata si rivelerà tutt'a un tratto inutile, superflua: mi si potrà sempre dire che ho sprecato tempo e fatica, che gli autori sanno molto meglio di me tutto quel che pretendo di dimostrare loro, e la cosa non è del tutto falsa. Si potranno citare a riprova la faccenda del grande ano e qualcos'altro della stessa stoffa. Qualunque cosa faccia, il critico avrà sempre la peggio. Se si lascia catturare da quegli aspetti dell'opera che gli sembrano più solidi, gli si rinfaccerà di pontificare su un testo che non si prende esso stesso sul serio: a che scopo vivisezionare quel ch'è solo un "brûlot" [scritto violento e provocatorio] scagliato nelle strutture tarlate dell'intellettualità capitalistica? Se invece si permette di ridere, se continua a dire: «Questa è davvero buona!», gli si rimprovererà di misconoscere l'unica impresa che abbia ancora qualche valore nella convulsione decadenza della nostra epoca.

In entrambi i casi, non si avrà del tutto torto: prendere il libro sul serio o prenderlo alla leggera sono due modi di non vedere lo stadio critico cui siamo giunti e il modo in cui "L'anti-Edipo" vuole inserirsi in questa crisi. Ci si dice che invece d'irrigidirsi contro il movimento bisogna abbandonarsi. Si deve spingere sempre più lontano l'artificio del pensiero attuale, esagerare ulteriormente quel ch'è già caricatura: in queste condizioni, tutti i procedimenti sono legittimi. Ci si appoggia su questo per sovvertire quello, e su quello per demolire questo. Pensare logicamente contro la logica altrui: ecco quel ch'è lecito a

Deleuze e Guattari; solo che non si può ritorcere contro di essi l'arma della logica, non si può chiedere loro di essere logici fino in fondo perché è la schizofrenia a parlare attraverso la loro bocca, perché sono loro a possedere il "copyright" del vero delirio. Ah, che bella invenzione questa schizoanalisi! La cosa vi consentirà di ridurre al silenzio gli avversari ancor più velocemente di tutte le «resistenze» di cui gli psicoanalisti detengono il segreto e che hanno sempre di scorta nelle loro tasche.

Aggravare tutte le perversioni, fare ancora affidamento sull'arbitrarietà delle forme culturali che ci circondano, in un gesto che non dipende né esclusivamente dal delirio, beninteso, né dal gioco, né dall'impegno, ma che partecipa di tutti questi atteggiamenti e d'altri ancora, tanto che diviene impossibile racchiuderlo in qualche definizione critica: ecco l'infinita differenza dello schizofrenico riuscito; essa fa tutt'uno con il programma dell'"Anti-Edipo", con la sua strategia.

Qui non c'è dunque nulla che non sembri dipendere, e fino a un certo punto non dipenda, dal calcolo tattico. Va però notato che la ripetizione mimetica dei "doppi" s'iscrive nel quadro clinico del delirio schizofrenico: quello che viene abitualmente chiamato l'"istrionismo" dello schizofrenico viene menzionato da Deleuze e Guattari solo di sfuggita e per minimizzarne il ruolo, che in fin dei conti potrebbe davvero essere più importante - sia in questo quadro, sia nell'"Anti-Edipo" stesso - di quanto essi non lascino supporre. In altri termini, potrebbe darsi che sul piano della lotta fra differenza e identità, il rapporto dell'"Anti-Edipo" sia ancora più conforme alla realtà del delirio di quanto la rivendicazione delirante non voglia o non possa ammettere.

S'è visto che nella maggior parte del loro libro Deleuze e Guattari si sforzano di stabilire dei punti di riferimento fissi, di decidere dell'alto e del basso, della destra e della sinistra: è con molta serietà che si danno da fare per separare il buon inconscio dal malvagio desiderio sociale, la buona schizofrenia rivoluzionaria dalla malvagia paranoia reazionaria, e così via. Al livello dei metodi proposti e delle analisi che questi consentono, si potrebbe discutere senza fine sulla riuscita o sul fallimento di tale progetto; dell'idoneità delle «sintesi disgiuntive» o delle «differenze d'intensità», o, ancora, delle «differenze di regime», a svolgere il ruolo che s'intende far loro svolgere. A dir la verità, credo che scaricare sul sociale in quanto tale la responsabilità di ogni sventura umana non abbia più molto senso. Il tentativo non risulta meno interessante perché non soccombe del tutto - neppure di fronte alla psicoanalisi - alla scorciatoia di scaricare il male su capri espiatori molto vistosi, sociologici o dottrinali. Ma, per ciò stesso, il tentativo sfocia in un'autentica paralisi: è infatti sempre lì dove bisogna far passare le differenze che, per un altro verso, si tratta anche di cancellarle. E' da questa paralisi, e dalla confusione che ne risulta, che bisogna partire per spiegare il voltafaccia appena rilevato: l'improvvisa conversione dell'eroe della differenza in buffone dell'identità. Deleuze e Guattari vogliono credere che la loro metamorfosi in folli della filosofia e in "tricksters" della psicoanalisi sia del tutto spontanea, ma bisogna guardare la cosa più da vicino: arriva infatti il momento in cui neanche la massima mobilità, neanche la più sensazionale dialettica riescono più a salvare la differenza dall'identità che la pervade. E' sempre in quel momento - quando sono tallonati dai "doppi" e la differenza, localmente, sembra perduta - che i due autori si gettano nella causa

dell'identità, nell'impresa opposta a quella che perseguivano sempre con lo stesso ardore. L'identità, però, non viene mai assunta se non in modo parodistico: lungi dal rivolgersi apertamente ai "doppi" per chiedergli che cosa "vogliono dire", Deleuze e Guattari si proibiscono di prenderli sul serio; il ricorso alla parodia contestataria fa sprofondare tutto nel ridicolo. In fondo, si tratta di far credere agli altri - e di credere davvero - che il gioco cui ci si dedica qui non è realmente quello dei "doppi", che non sono i "doppi" a condurre il gioco bensì i due autori, i quali si propongono di giocare ai "doppi". La differenza può sembrare importante solo alla luce di un certo progetto, ch'è appunto quello di mantenere a tutti i costi la differenza e che si rivela tanto più assurdo in quanto approda allo stesso risultato inevitabile: alla distruzione, cioè, di ogni differenza concreta, ma in un contesto d'istrionismo delirante che rende inefficace tale distruzione e che trasforma inutilmente in peggio quel che dovrebbe essere il meglio.

Per quanto curiosi si possano ritenere, questi maneggi sono comunque meno interessanti della questione fondamentale, che resta in sospeso: la questione di Edipo e del suo complesso. Da un capo all'altro del loro saggio, Deleuze e Guattari usano il termine «Edipo» e i neologismi che ne derivano - «edipizzare», «edipicizzare» - come perfetti sinonimi di "triangolo" e dei suoi derivati. Farsi «triangolare» e farsi "edipizzare» non designano mai altro che un'unica e medesima operazione: mi si corregga se sbaglio.

Come dire che i due autori - così com'è stato loro insegnato - riconducono volentieri all'Edipo psicoanalitico tutti i rapporti di configurazione triangolare, tutte le rivalità mimetiche, tutte le concorrenze di "doppi" che gli capita

d'osservare. Citano, per esempio, una dichiarazione che Stravinskij avrebbe fatto poco prima di morire, secondo cui, per tutta la vita, il musicista avrebbe voluto provare a suo padre di che cosa lui fosse capace... Deleuze e Guattari vedono in ciò una conferma del generale lavaggio del cervello che infuria nella società contemporanea; la psicoanalisi - dicono - non ha da inventare l'Edipo: ai loro psichiatri, i soggetti si presentano già edipizzati.

Va qui posta una domanda non alla psicoanalisi, perché non ne vale la pena, ma a Deleuze e a Guattari, che pretendono di essersene liberati: a chi Stravinskij avrebbe il diritto di provare qualsiasi cosa senza farsi immediatamente etichettare come vittima dell'ingiunzione edipica? Con chi gli è consentito rivaleggiare senza cadere sotto i colpi della psicoanalisi? Con suo fratello? La sua amichetta? La portinaia? Gli altri musicisti? Con nessuno, dato che la rivalità si presenterà sempre e comunque in forma di triangolo e verrà automaticamente ricondotta all'eterno Edipo, consegnata senza combattere al meccanismo freudo-strutturalista. Se questa consegna è legittima, se l'Edipo psicoanalitico gode di un diritto privilegiato su tutte le attività conflittuali, la discussione è chiusa. Il resto è solo una battaglia di retroguardia, bazzecole, civetterie contestatarie. La produzione desiderante è l'utopia di un mondo senza conflitti, una grande nube d'inchiostro destinata a nascondere una capitolazione senza condizioni. La teoria edipica esce intatta dall'"Anti-Edipo", e anche all'ultimo atto incassa un premio abbastanza carino, ossia "L'anti-Edipo" stesso, edipizzato in tutta evidenza fino all'ombelico in quanto interamente strutturato su una rivalità triangolare con i teorici della psicoanalisi, che forniscono i padri viventi e defunti in numero più che sufficiente a soddisfare il più puntiglioso analista. Se la

dichiarazione di Stravinskij viene edipizzata, non lo è in maniera più spettacolare delle centinaia di pagine dell'"Anti-Edipo": ancora una volta, all'occhio del vicino, essa è solo la pagliuzza che ci nasconde la trave nel nostro occhio, un'enorme trave edipica che costituisce l'opera intitolata "L'anti-Edipo".

Io non mi ergo qui a difensore della psicoanalisi, al contrario: sostengo che a difenderla, a dispetto di se stessi, sono Deleuze e Guattari i quali, ricorrendo a un metodo disfattista, le conferiscono un'apparente conferma. Esiste certamente un lavaggio psicoanalitico del cervello, ma - definendolo nei termini in cui lo definiscono loro - Deleuze e Guattari non possono che perpetuare e perfino aggravare l'equivoco. Cinquant'anni di cultura psicoanalitica hanno trasformato in un vero e proprio riflesso condizionato il riferimento all'Edipo di fronte a qualunque configurazione triangolare o paratriangolare. Ad appartenere alla psicoanalisi non è il contenuto conflittuale, ma unicamente l'etichetta, e non ci si deve lasciar impressionare dall'etichetta al punto di credere che solo un nuovo mito solipsista potrà liberarci da Freud.

Certo, in molti casi il riferimento all'Edipo è irriflessivo, non corrisponde ad alcun pensiero reale, e tuttavia non si tratta mai di qualcosa privo di conseguenze: trascina con sé tutto un mondo di pregiudizi che è ormai impossibile o quasi rimettere in questione. L'Edipo è divenuto un'evidenza primaria, quasi indistruttibile, un'autentica legge di gravità psichica. Testimone: "L'anti-Edipo". La definizione mimetica del desiderio consente di produrre la rivalità senza l'intervento dell'Edipo, e fa scaturire in numero illimitato i "doppi" senz'alcun riferimento al mito o alla famiglia nucleare. Siamo in presenza di un dato assolutamente generale il cui rapporto con i diversi Edipi

del mito, della tragedia e della psicoanalisi, dev'essere delucidato. E' chiaro che l'Edipo "di crisi", quale Freud lo concepisce, presenta degli innegabili - ma variabili, e mai realmente precisati - elementi mimetici. Per le sue capacità destrutturanti, il rapporto mimetico contrasta invece con l'Edipo "di struttura": non c'è dubbio che il desiderio mimetico s'inserisca sempre in strutture esistenti che esso tende a sovvertire, ma ciò non significa affatto che lo si possa definire «immaginario». Bisogna interrogarsi sul rapporto mal definito fra il triangolo edipico, mitico e psicoanalitico, e tutti i triangoli e gli pseudotriangoli della rivalità mimetica. Per l'antiedipismo autentico, l'unica speranza sta in una critica efficace del rapporto univoco postulato dalla psicoanalisi fra l'Edipo e tutti gli altri triangoli.

E' del tutto evidente che questa critica comincia dal mito e coincide con un nuovo sforzo di spiegare il mito. In molti miti, e in quello d'Edipo in particolare, non è difficile trovare le tracce di crisi acute in cui la trama culturale letteralmente si disfa. Conformemente a tutto il formalismo moderno, Deleuze e Guattari credono che i segni d'indifferenziazione e la presenza dei "doppi", nel mito, non corrispondano ad alcuna realtà: quest'atteggiamento si situa, beninteso, nella stessa linea del rifiuto di sistematizzare il delirio in funzione dei "doppi", e sfocia dappertutto negli stessi vicoli ciechi. Ma, ancora una volta, si può riprendere il problema a partire dai "doppi" reali. Innumerevoli indizi - sempre indiretti, certo, ma straordinariamente convergenti, e che vanno dalla peste mitica o dai travestimenti e rovesciamenti gerarchici della festa alle mutilazioni rituali, alle cosiddette cerimonie «totemiche», alle maschere e ai culti di possessione - suggeriscono che le crisi rilevabili dietro tutti questi

fenomeni culturali derivano dal desiderio mimetico e combinano, al loro acme, la violenza fisica con le manifestazioni di tipo delirante. Non c'è alcuna ragione di respingere le testimonianze convergenti e di non ammettere, almeno come ipotesi, che la perdita violenta del culturale sia la condizione necessaria della sua restaurazione, che la metamorfosi di una comunità in folla cieca e demente costituisca il preambolo obbligato di ogni creazione mitica e rituale. Per più di un verso, non c'è nulla di più banale di quest'ipotesi: tutto sta nel sapere come interpretarla e che cos'è possibile farne.

Una volta che siano rimasti solo dei "doppi" contrapposti, la minima casualità, il segno più intimo può provocare la fissazione di tutti gli odi reciproci su uno solo di questi "doppi": quel che la "mimesi" ha frammentato e diviso all'infinito, può di colpo unificarlo di nuovo, in un transfert collettivo che la generale indifferenziazione rende possibile e che essa ci permette di comprendere come un'operazione reale.

Nell'omogeneità della crisi, che fa tutt'uno con l'interminabilità della violenza e con il falso infinito della differenza vorticoso, la vittima espiatoria opera una spartizione che fissa la differenza e ristabilisce un senso identico per tutti.

Questo spiega perché tanti miti dell'origine si presentino nella forma di conflitti fra fratelli o gemelli mitici di cui uno solo muore o si fa cacciare, o anche nella forma di uno choc creatore fra entità simmetriche delle montagne, per esempio da cui scaturiscono immediatamente l'ordine, il senso e la fecondità. Lo strutturalismo etnologico decifra le differenze stabilizzate dalla vittima espiatoria e garantite dal religioso, ma non può interrogarsi sulla simmetria soggiacente, ossia sull'identità conflittuale dei "doppi".

Unificando contro se stessa la comunità intera, la vittima espiatoria fornisce uno sfogo alla violenza. Pare quindi portare con sé, nella morte, una violenza che lei stessa ha polarizzato: alla violenza reciproca che avvelenava la comunità, si sostituisce una non-violenza di fatto. Dato che violenza e non-violenza derivano da un medesimo processo mai realmente compreso, vengono sempre ricondotte, entrambe, a un'unica e medesima entità, che - dopo una visitazione immanente e malefica - ridiventa trascendente e benefica. Le metamorfosi del sacro si svolgono mediante un antenato divinizzato, un eroe mitico o una divinità: dietro di essi, è sempre il meccanismo della vittima espiatoria che si lascia scorgere.

Una volta in possesso di questo filo conduttore costituito dalla "mimesi" e dalla vittima espiatoria, ci si accorge immediatamente che solo la nostra ignoranza può ricondurre i divieti primitivi alla pura superstizione o ai fantasmi: il loro oggetto è infatti reale, ed è la "mimesi" desiderante stessa, con tutte le violenze che l'accompagnano. Questo è sicuramente un po' difficile negarlo nel caso dei divieti che vertono sulla rappresentazione figurata o anche su tutte le modalità di rappresentazione sdoppiante, come l'enunciazione del nome proprio; e lo stesso vale per i divieti che colpiscono i gemelli e perfino le semplici somiglianze fra consanguinei. Allo stesso modo, e almeno in linea di principio, i divieti dell'incesto colpiscono tutte le donne vicine senza distinzione di parentela: è la possibile posta di una rivalità mimetica quella che i divieti sottraggono a coloro che vivono insieme. Il timore indefinito che la "mimesi" in generale e la "mimesi" incontrollata in particolare suscitano in Platone, risale in fondo alla crisi mimetica, così come l'ostilità di numerose società tradizionali nei confronti dei

mimi, degli attori e della rappresentazione teatrale in genere.

Molte intuizioni del funzionalismo, benché incapaci di giustificarsi, sono esatte. L'efficacia e la relativa perspicacia dei divieti coincidono infatti con la loro origine: il divieto non è altro che la violenza della crisi improvvisamente interrotta dal meccanismo della vittima espiatoria e rovesciata in proibizione da una comunità terrorizzata all'idea di ripiombare nella violenza.

Anche il rituale scaturisce dalla vittima espiatoria: esso tenta di prevenire ogni ricorrenza della crisi ripetendo il meccanismo unificatore e fondatore nella forma più esatta possibile. L'atto principale consisterà quindi, quasi sempre, in una forma d'immolazione rituale, in un'imitazione dell'assassinio reale che non è, sia chiaro, quello di un «padre», bensì della vittima espiatoria.

Il rito è dunque esso stesso "mimesi", che stavolta non si rivolge più al desiderio dell'altro, con le conseguenze dissolutive e distruttrici che sappiamo, ma alla violenza unificatrice. La "mimesi" rituale unanime, combinata coi divieti e con l'insieme del religioso, costituisce un'autentica profilassi nei confronti della "mimesi" erratica e conflittuale. Contro la cattiva "mimesi", il culturale non conosce dunque altro rimedio che una buona "mimesi". Ecco perché - come ha ben rilevato Jacques Derrida - la "mimesi" è indecidibile, soprattutto in Platone: è infatti il meccanismo della vittima espiatoria a fornire il principio di ogni decisione, anche nelle ripetizioni rituali e pararitualì, per quanto indebolite e desacralizzate possano divenire.

La risoluzione finale è troppo strettamente mescolata alla crisi perché i riti possano realmente distinguerle l'una dall'altra. Ecco perché, di norma, i riti comportano degli elementi che hanno un oggettivo carattere di trasgressione,

ma che rappresentano innanzitutto l'imitazione religiosa del processo generatore del divieto, necessariamente identico alla sua trasgressione soprattutto quando è colto alla luce di quello. Si registreranno quindi violenze reciproche, crisi di possessione - ossia di mimetismo parossistico -, forme molteplici d'indifferenziazione violenta, cannibalismo e, ovviamente, incesto. Questi fenomeni hanno sempre in sé un carattere malefico: diventano benefici solo nel quadro del rito, in stretta associazione con una forma qualunque di sacrificio, ossia con l'elemento rituale più immediatamente commemorativo della vittima espiatoria. Se il desiderio mimetico è una realtà universale, se si dirige verso la violenza infinita, vale a dire verso la demenza e la morte, il problema della cultura va sicuramente esaminato in funzione della sua forma più sviluppata, ed è appunto di questo delirio che si vantano Deleuze e Guattari. "L'anti-Edipo" si situa dunque in una posizione di cui va riconosciuto il carattere cruciale, per farvi però il contrario di quel che si dovrebbe fare: per ripudiare cioè "in extremis" l'identità dei "doppi" fondandosi sul delirio stesso, quando invece tutto andrebbe fondato su quell'identità. La questione vera non è "come accedere al delirio universale?", bensì "com'è che non ci sono solo delirio e violenza infinita, ossia il nulla assoluto?" Tale questione coincide con quella della differenza che sembra oscillare fra i "doppi", ma che in effetti ha una realtà solo stabilizzata, relativa all'effettivo funzionamento di un determinato ordine culturale. Nella violenza reciproca e nel delirio, la differenza ritorna al suo nulla originario: restano solo rappresaglie reciproche, ed è del tutto evidente che nessuna volontà generale alla Rousseau saprebbe fondare dei sistemi differenziali stabili, comuni a un'intera società. Ovunque esista, una cosa come

la volontà generale è tributaria di un sistema preesistente. Si pone dunque qui una domanda finora priva di risposta, cui l'ipotesi della vittima espiatoria fornisce una soluzione troppo razionale e troppo perfettamente connessa alle testimonianze mitiche e rituali perché le discipline coinvolte possano sottrarsi all'esame che tale ipotesi richiede (11).

Se si vuol considerare la crisi mimetica e la sua risoluzione come un'origine assoluta, si può dire che la definizione della vittima espiatoria come parricida e incestuosa ha un carattere retrospettivo: può realizzarsi solo a partire dalla legge fondata dalla morte di questa vittima. E' infatti prima di tutto la crisi stessa, che il parricidio e l'incesto stanno a significare, nonché il fatto che questa crisi sia interamente ricondotta a un individuo unico.

Bisogna domandarsi perché le accuse del tipo parricidio e incesto - l'ossessione dei crimini edipici - ivi compreso l'infanticidio, ricompaiano in tutte le grandi crisi sociali: un fatto di cui offrono testimonianza, fra l'altro, la tragedia greca e la psicoanalisi. In tutte le violenze collettive sul genere del linciaggio, del "pogrom" eccetera, che si motivano a partire da questo tipo d'accusa, è sempre un medesimo tipo di dramma che si recita, tranne il fatto che noi non leggiamo il fenomeno collettivo nella chiave mitica dell'eroe realmente colpevole, perché i fenomeni direttamente osservabili come violenza collettiva non sono produttivi - "per definizione" - sul piano mitico e religioso.

Se la crisi è propagazione della rivalità mimetica, è facile immaginare che, a forza di estendersi, essa finirà per contagiare anche i rapporti con i parenti stretti: è questa trasformazione del padre e del figlio in rivali mimetici, in "doppi", che la tragedia ci mostra in continuazione. Si ha

dunque un triangolo il cui terzo lato può essere occupato dalla madre. All'orizzonte di ogni crisi del tipo su definito, il parricidio e l'incesto devono spuntare non come fantasmi, ma come le conseguenze estreme di un'estensione della rivalità mimetica al triangolo familiare. Non è necessario domandarsi se questo passaggio all'estremo si realizzi effettivamente per capire che in ogni caso non è mai definibile come immaginario o fantasmatico.

La psicoanalisi non può dunque cavarsela dicendo che la genesi qui proposta non la disturba affatto, che non contraddice la sua teoria in quanto è sempre possibile radicare le accuse di cui la vittima espiatoria è fatta oggetto nei desideri inconsci, nei fantasmi eccetera. Il parricidio e l'incesto non hanno un'origine familiare: l'idea - come sottolineano giustamente Deleuze e Guattari - è un'idea da adulti e da comunità in crisi, che non ha alcun rapporto con la prima infanzia: significa infatti la distruzione di ogni legge familiare attraverso la rivalità mimetica.

L'"Edipo re" mostra la genesi dell'accusa: essa nasce dalla lite fra i protagonisti, lite che ha come oggetto la crisi e che con essa coincide. Ciascuno si sforza di trionfare sul suo rivale mimetico addossandogli la responsabilità di tutte le sventure pubbliche. Il gioco delle accuse è reciproco, e il fatto che tale gioco, inacidendosi, faccia di volta in volta spuntare prima il regicidio, poi il parricidio e l'incesto, ci mostra chiaramente che abbiamo a che fare con un'intuizione reale, concernente il carattere mimetico della crisi, già in corso di transfert dal collettivo all'individuale e per ciò stesso ingigantita e trasfigurata. La crisi tragica non è che una caccia alla vittima espiatoria, che non può concludersi fintantoché qualche vittima non riesca a creare contro di sé e dunque attorno a sé l'unanimità.

A partire dal momento in cui l'unanimità è acquisita, non c'è più la violenza di ciascuno contro ciascuno: ci sono solo innocenti di fronte a un unico responsabile. La vittima espiatoria riunisce su di sé tutti gli aspetti malefici, il che lascia ai Tebani solo gli aspetti più anodini, ossia il contagio passivo della "peste". Quando l'oracolo ordina ai Tebani di scoprire il responsabile unico della crisi, dice davvero loro quel che vogliono fare per risolvere tale crisi: non perché un responsabile simile esista veramente, ma perché solo l'unanimità ricostituita grazie all'accordo di tutti contro un presunto colpevole può apportare la guarigione. E' una caccia alla vittima espiatoria quella che l'oracolo organizza. Ecco d'altronde perché l'arrivo di quest'oracolo scatena il parossismo della crisi: il dissenso deve giungere al suo culmine perché possa prodursi la risoluzione. Il desiderio mimetico ci ha fornito una fonte di conflitti che non sono radicati né nella famiglia né nel mito edipico, in quanto sfociano in una spiegazione completa del mito che alla luce della psicoanalisi risulta impossibile. Anziché ricondurre i triangoli mimetici all'Edipo freudiano, bisogna leggere l'Edipo freudiano alla luce del desiderio mimetico. L'ultima parola tacitamente concessa a Freud in merito a qualunque configurazione triangolare si fonda su un rapporto reale, solo che Freud inverte il senso di tale rapporto: la rivalità mimetica non è affatto riconducibile all'Edipo come se questo fosse la sua causa e la sua origine al contrario, bisogna ricercare nella rivalità mimetica la causa di tutti gli Edipi: mitico, tragico e psicoanalitico.

Se la psicoanalisi - proprio come il mito - ricopre le opere del desiderio e della violenza con un parricidio e un incesto mitologici, dev'essere per le stesse ragioni. Non è difficile dimostrare che la psicoanalisi classica funziona come un rito - il rito d'Edipo - secondo la formula di Lacan, che

avrebbe voluto ch'essa fosse altra cosa. Dimostrare il carattere propriamente rituale della psicoanalisi classica è tanto più facile oggi che gli strutturalisti non accettano la concezione originaria di Freud, secondo la quale tutti i bambini piccoli rivivono a modo loro una versione modificata ma reale del dramma edipico: la psicoanalisi strutturalista non crede all'Edipo di crisi.

Nella concezione tradizionale della cura, è bene portare alla luce e arieggiare i desideri vergognosi per dissolverne la virulenza e per consentire agl'individui di accettarli consapevolmente in maniera costruttiva. Di questi nemici, la cura fa dunque degli alleati. L'Edipo è il rappresentante simulato della vittima espiatoria, di quella vittima sacrificale che ognuno di noi deve di volta in volta interiorizzare ed esteriorizzare: esso svolge un duplice ruolo di male e di rimedio.

C'è qui, beninteso, un passaggio dal collettivo all'individuale che non manca di precedenti. Lo sciamanesimo classico sposta infatti dal collettivo all'individuale il tema generale dell'espulsione, che a livello rituale costituisce l'interpretazione fondamentale del meccanismo della vittima espiatoria; e l'espulsione diviene quella di un oggetto materiale che avrebbe invaso l'organismo del malato. Allo stesso modo, la psicoanalisi traspone in espulsione psichica quel "pharmakos" di volta in volta malefico e benefico di cui essa trova il modello, in maniera più precisa e letterale di quanto non creda, in un travestimento mitico della vittima espiatoria, esattamente come gli antichi riti. Se termini come "abreazione" e "catarsi" oggi non servono molto a descrivere i benefici della cura, non è perché dicano male quel che conviene dire, ma perché lo dicono troppo bene: il parallelismo delle

forme rituali e delle forme culturali moderne provoca un indefinibile malessere.

La psicoanalisi è sempre l'indecidibile che si decide: prima in un senso, poi nell'altro. Si ritrova questo mistero non solo nella concezione della cura, ma nell'opera di Freud cronologicamente esaminata, e infine nella storia stessa della psicoanalisi, che passa dapprima agli occhi dei benpensanti per il flagello di Dio e in seguito si trasforma in pilastro dell'ordine sociale. Freud stesso, al suo arrivo nel porto di New York, crede di portare agli americani «la peste», ma negli ultimi anni della sua vita parla soprattutto della sublimazione. Quel che dapprima sembrava l'elemento più distruttivo il parricidio e l'incesto diviene molto presto il fondamento di un ordine psicoanalitico, il "building block" dell'"homo psychoanalyticus": ancora una volta, l'indecidibile ha ruotato su se stesso. Bisogna guardarsi dall'addossare queste metamorfosi al tradimento di qualche levita, ai presunti «recuperi» e ad altri capri espiatori di second'ordine. Definire la psicoanalisi come un rito non significa affatto minimizzarla, soprattutto sul piano del sapere: più un rito è efficace, più deve essersi costituito nelle immediate vicinanze della vittima espiatoria. C'è sempre misconoscimento, certo, ma un misconoscimento minore rispetto a quello delle forme indebolite e derivate. Nella teoria freudiana, bisogna vedere la ricaduta di un duplice e potente attacco in direzione della vittima espiatoria: problematica edipica da un lato, "Totem e tabù" dall'altro. E' la vicinanza al meccanismo reale a conferire alla teoria la sua fecondità propriamente mitica in moltissimi campi: dalla medicina all'estetica e perfino alla scienza, dato che questa rappresenta una fonte d'ispirazione per le ricerche successive.

Se Freud non giunge mai fino alla vittima espiatoria, si direbbe però che resta sempre esattamente centrato su di essa; in altre parole, i suoi progressi, le sue esitazioni e i suoi arretramenti, sui versanti opposti che conducono a essa, rimangono pressoché equivalenti. Da qui deriva l'equilibrio propriamente mitico dei grandi concetti freudiani, o se si vuole il loro carattere indecidibile: l'elemento critico e violento è sempre esattamente compensato dall'elemento ordinatore e stabilizzatore. Come i grandi riti di passaggio, il «complesso» fa accedere gli uomini a una regolare vita familiare e sociale solo in quanto esso è innanzitutto un passaggio reale attraverso la violenza malefica, sprofondata nel disordine. Freud non potrebbe concepire l'Edipo senza crisi, senza questo fondamento ch'è innanzitutto perdita di fondamento. Mi sembra contrario allo spirito autentico di Freud mettere l'accento su un problema di strutture transindividuali che "Totem e tabù" consentirebbe di risolvere per «eredità filogenetica».

Freud non confronta mai direttamente il problema posto dalle due facce opposte dell'Edipo: quella destrutturante e quella strutturante. Lascia che l'indecidibile si definisca senza di esso, e la potenza mitica coincide con questo ritiro. Il pensiero che si libera gradualmente dal rito vuol sempre decidere tutto da sé, ma - finché la vittima espiatoria non svela il proprio mistero - è meglio che il pensiero non sostituisca all'indecidibile un principio di definizione che non è mai quello giusto: cadrebbe infatti o nello squilibrio stabile delle false razionalità, oppure o meglio in seguito negli squilibri stabili che preparano il delirio. Nella psicoanalisi strutturale, l'equilibrio è rotto a vantaggio della struttura. Le perdite sul versante della crisi sono parzialmente compensate dallo sblocco di un concetto

assente in Freud: quello di un ordine simbolico indipendente dagli oggetti in cui si realizza, residuo di trascendenza puramente formale, che determina gli elementi ultimi di ogni rappresentazione, che ordina le posizioni strutturali e distribuisce i ruoli all'interno di una totalità. Dal punto di vista qui esposto, questo concetto d'ordine simbolico deve apparire come un'intuizione parziale degli effetti sempre perpetuati dalla vittima espiatoria, anche in un sistema apparentemente privo di ogni fondamento mitico- rituale e perfino quand'è scomparso ogni riferimento a un principio trascendente. Va dunque respinta la lettura proposta dall'"Anti-Edipo", che fa dell'ordine simbolico una mera regressione verso il «dispotismo arcaico». Diversi fattori tendono tuttavia a limitare la portata della testimonianza: il primo concerne il suo radicarsi nella psicoanalisi, più che nell'osservazione diretta, sociologica e culturale; spesso, infatti, la psicoanalisi strutturale non è altro che uno strutturalismo della psicoanalisi. Il secondo concerne lo strutturalismo stesso, che non può fondarsi se non a spese della crisi, al prezzo di una decisione fondamentale che amputa tutti gli indecidibili del loro lato malefico. Respingere le localizzazioni mitiche della crisi cui si ferma Freud - la prima infanzia in particolare - è certo un'ottima cosa; ciò nondimeno, la negazione di qualunque crisi, la perdita di qualunque intuizione riguardo alla crisi, falsa l'insieme della teoria anche al livello dell'ordine simbolico, che non dovrebbe essere oggetto di un trattamento separato, indipendente dalle opposizioni dei "doppi", anch'esse respinte e di fatto neutralizzate nel ghetto dell'immaginario. Coprendo e mascherando sempre il duplice ruolo della violenza, i grandi simboli del sacro simboleggiano nello stesso tempo ogni desimbolizzazione e

ogni simbolizzazione. Diventano il significante soltanto perché hanno innanzitutto significato la fine di ogni significato: ecco perché sono sempre indecidibili. Associarli esclusivamente a meccanismi, o meglio a postulati, di strutturazione troppo arbitrari per non restare improduttivi sul piano dei testi culturali, vuol dire misconoscerli. Se per esempio l'incesto può significare la differenza stabilizzata, la legge instaurata, la sovranità intronizzata - nelle monarchie sacre, per esempio - è solo perché significa innanzitutto la differenza perduta e la violenza realmente scatenata: preso a sé stante, al di fuori di ogni contesto rituale, l'incesto è unicamente malefico e destrutturante. Se in alcune società c'è incesto rituale, è perché prima di tutto c'è la vittima espiatoria, il cui assassinio collettivo - come punizione di un presunto incesto - ha liberato la comunità dalla violenza che la soffoca. Si esige che le vittime sostitutive vivano e muoiano come s'immagina retrospettivamente che la vittima originaria abbia vissuto e sia morta, in virtù del principio: stesse cause, stessi effetti. Ci si sforza insomma di perpetuare e di ravvivare gli effetti di una prima messa a morte spontaneamente unificatrice.

La prova che l'incesto rituale ha la stessa origine del trono reale - il quale non è mai altro che la pietra dei sacrifici gradualmente trasfigurata - si trova nelle formule rituali africane che a volte fanno del re un autentico capro espiatorio: non certo di «peccati» nella vaga accezione moderna, ma a tutti gli effetti di una violenza che non smette di fermentare e che rischia di esplodere se non trova uno sfogo rituale, che qui è il re stesso. In Ruanda, per esempio, in una cerimonia in cui il re e sua madre compaiono attaccati l'uno all'altra come due condannati a morte, l'officiante pronuncia queste parole: «Io t'infliggo la ferita dell'asta, della spada, del verrettone, del fucile, del

manganello, della roncola. Se qualche uomo, se qualche donna è morta per la ferita di una freccia, di una lancia... io pongo questi colpi su di te».

L'incesto rituale non dipende né dal dispotismo barbaro - come credono Deleuze e Guattari - né da qualche impronta strutturale costituiva dello spirito umano: l'ordine simbolico non è affatto un dato imprescrittibile e inalienabile, analogo alle categorie kantiane. "L'anti-Edipo" ha ragione d'insorgere contro tale concezione, ma non ha le risorse di una critica efficace.

Nell'ottica strutturalista, la cancellazione del simbolico è definita una specie di carenza - la «forclusione» - un po' analoga alle carenze organiche: tutte le identificazioni reali sono «immaginarie». Niente di ciò che accade fra gli uomini influisce sul destino dell'ordine simbolico, e "L'anti-Edipo" rileva correttamente quest'assenza della storia, ma in un altro spirito: l'ordine simbolico nasce dal meccanismo della vittima espiatoria, ossia da una violenza unanime e sempre alla mercé della violenza reciproca.

Di conseguenza, lungi dall'accedere a strutture immutabili, la psicoanalisi propone l'ipostasi di un momento storico transitorio: prende l'istantanea di un momento particolare - deformato dall'ottica psicoanalitica - per un dato inalienabile dello spirito umano. Se la si osserva alla luce delle osservazioni precedenti, si deve concludere che quest'istantanea appartiene alla fine di un ciclo culturale, ormai prossimo alla disintegrazione assoluta. L'ordine simbolico spartisce sempre i ruoli fra le persone reali, e resta organizzatore sul piano dei rapporti concreti solo perché opera come mancanza. Si crede di possedere nel fallo il segno di questa legge strutturale: quella potenza fallica di cui il desiderio vuol sempre impadronirsi e che non smette di eluderlo.

Insomma: la trascendenza "esiste" solo in quanto funge da posta ingannevole fra gli esseri umani. L'ordine simbolico appare invulnerabile a tutte le lotte di cui è oggetto, assolutamente inaccessibile. In realtà, è a uno stato di estrema decadenza che si assiste, risultante appunto da quell'ultima posta, da quella messa in gioco di cui lo strutturalista coglie solo gli ultimi stadi: non si aspetta ciò che sta per seguire. La costante esasperazione della rivalità di cui il simbolico stesso è l'oggetto, soprattutto nelle attuali polemiche, deve causare una decadenza ancor più totale, una cancellazione del simbolico in quanto potenza oggettiva, di un'oggettività certo non assoluta, ma relativa alla cultura considerata, alle differenze che il simbolico rende stabili.

Se si può parlare - per l'oggi, per ieri o per domani - di un avvento culturale del delirio, più che di aberrazione patologica o di mere fantasie d'intellettuali, si deve aver a che fare con questa cancellazione più che con una «forclusione» accidentale o con una negazione astratta. E' di questa novità che Deleuze e Guattari si fanno portatori quando negano il simbolico. Di tale negazione, si dovrebbe ripetere ciò che già s'è detto delle negazioni di cui è oggetto lo stesso Freud: nel brulichio dei triangoli e dei "doppi", le accade di ritorcersi contro i suoi autori. E' quindi parzialmente inefficace e rimane astorica esattamente come la precedente affermazione, ma ciò nondimeno segna una nuova tappa all'interno di una medesima storia. "L'anti-Edipo" è il segno di una crisi culturale aggravata: gli elementi che prima tendevano sempre a riorganizzarsi in funzione di un punto di fuga - certamente misconosciuto, ma ancora reale - tendono ormai sempre più alla frammentazione e alla dispersione. Fin qui sostituto della presenza, l'assenza della divinità sta essa stessa per

cancellarsi: si direbbe che stavolta la morte stessa di Dio ha cominciato a morire.

Ed è lo spettacolo delle "Baccanti" che ricomincia fra noi: il ritorno della trascendenza a un'immanenza che rischia di confondersi con la pura reciprocità violenta. Al simbolico travicello che sopportava senza reagire i peggiori affronti da parte dei suoi soggetti, potrebbe davvero subentrare qualche gru schizofrenica: grande mangiatrice di ranocchie che reclamano un re, o che al contrario li rifiutano tutti, il che è poi la stessa cosa.

Il processo di appropriazione reciproca del simbolico e la polemica sulla città in crisi fanno tutt'uno con la distruzione del loro oggetto. Lo si può constatare, e con un rigore straordinario, nel passaggio dal lacanismo all'"Anti-Edipo": Deleuze e Guattari capiscono che, nella psicoanalisi strutturale, il simbolico è oggetto di appropriazione. Nei discepoli, la distanza dall'immaginario al simbolico è l'equivalente dell'"itinerarium mentis ad Deum" della mistica medioevale. "L'anti-Edipo" mima con "humour" il movimento essenziale dell'analisi strutturale: «Ma no, ma no, voi siete ancora nell'immaginario, mentre bisogna accedere al simbolico!». La volontà di appropriazione - perfettamente rilevata e denunciata nell'"Anti-Edipo" - risulta ancor più viva nell'"Anti-Edipo" stesso. Essa costituisce la motivazione fondamentale del libro, che si manifesta a ogni istante: soprattutto nel tema della «vera differenza», che il lacanismo fa passare fra l'immaginario e il simbolico con un errore ch'è altresì un'usurpazione e che conviene spostare, trasferire - un po' come si trasportano le transenne al passaggio delle "autorità" - dalla parte della famosa produzione desiderante e dell'inconscio sacro. E' beninteso nel corso di quest'ultimo trasferimento che quest'arca dell'alleanza - un po' troppo trasportata e

sballottata - tirerà l'ultimo respiro: un fatto di cui "L'anti-Edipo" tiene conto alla sua maniera, ossia secondo il suo misconoscimento, dichiarandoci che non c'è mai stato alcun ordine simbolico e che, a ogni modo, bisogna preferirgli la meravigliosa vertigine schizofrenica, il fuoco fatuo della demenza: «Il problema per noi è di sapere se è davvero lì che passa la differenza (fra il simbolico e l'immaginario). La vera differenza non sarebbe fra Edipo - sia strutturale che immaginario - "e" qualcos'altro, che tutti gli Edipi distruggono e respingono, vale a dire la produzione desiderante, le macchine del desiderio che non si lasciano più ridurre alla struttura o alle persone, e che costituiscono il Reale in sé, al di là o al di sotto del simbolico come dell'immaginario» (12). Quella che si lascia decifrare in tutti i dibattiti teorici è la storia di una lenta disgregazione sacrificale, o - se si preferisce - di una lenta riapparizione del desiderio mimetico. La "mimesi" desiderante erode lentamente l'ordine simbolico ma ne resta a lungo strutturata: le rivalità di ogni genere vanno esasperandosi, senza però sregolarsi e scatenarsi del tutto. Ecco perché nella storia si ha sempre a che fare con una combinazione e un'articolazione di quel che la psicoanalisi strutturale chiama il simbolico e l'immaginario, ma in proporzioni variabili e sempre in rotta verso la cancellazione oggettiva dell'ordine simbolico e l'oscillazione schizofrenica dei "doppi".

Questa storia non comincia con la psicoanalisi, non più di quanto termini in questo delirio. Per allargarne il quadro - peraltro non quanto sarebbe opportuno - basta rivolgersi nuovamente all'"Anti-Edipo". Una volta che ci si sia abituati alle novità lessicali - ai «flussi» e alla «produzione desiderante» - in questo libro si ritrova con sorpresa una quantità di atteggiamenti e di temi assai familiari, ancor più

familiari dell'«Edipo»: atteggiamenti e temi che gl'individualismi e i soggettivismi degli ultimi due secoli hanno successivamente o simultaneamente coltivato.

Soggetto unico, estraneo a ogni legge, orfano, ateo, celibe, il desiderio di Deleuze e Guattari «si tiene tutto intero da sé», come l'io di Paul Valéry. Lo si direbbe volentieri solipsista se fosse abbastanza sciocco da temere le «persone totali», non foss'altro che per negarne l'esistenza.

Come molti individualismi esasperati, l'inconscio di Deleuze unisce alla sua impotenza concreta un formidabile imperialismo astratto: super-Pichrocole, può assimilare praticamente qualunque cosa, anche l'universo intero se occorre, respingendo quel che ai solipsismi è sempre piaciuto respingere: le persone totali, beninteso - voi, io, il mondo intero -, ma senz'alcuna cattiveria. Ci viene sempre precisato che non si tratta di un'"esclusione", ma se quest'inconscio fa come se io non esistessi, io non ho più neppure la risorsa di sentirmi respinto, l'ultimo conforto della dilettazione morosa. Questa è davvero una filosofia per i rapporti urbani contemporanei.

Ma un inconscio che - a quanto ci si dice - è impersonale o transpersonale, come potrebbe svolgere un ruolo analogo a quello della persona, dell'io e della coscienza nei sistemi di prima? Sul piano delle essenze, la differenza è insormontabile; ma, nell'ordine del desiderio, la differenza delle essenze potrebbe davvero mascherare il ritorno di un'identità di fronte alla quale si è fermamente decisi a restare ciechi.

La costante di tutti i sistemi moderni - a dominante conscia o inconscia, individualista o antiindividualista - è il lato iniziatico astratto, la conquista nello stesso tempo impossibile e obbligata di qualche impalpabile fuoco fatuo, ed è chiaro che tale costante riappare nell'"Anti-Edipo". A

definire il libro è un «grande viaggio»: una nuova ricerca mistica che va percorsa fino in fondo per divenire «uno schizofrenico riuscito». Nessuno è ancora andato fino in fondo, ma c'è chi parte e c'è la folla innumerevole di quelli che restano: si ha l'impressione che non siano stati invitati. All'elenco dei tradizionali esclusi (o forse si dovrebbe dire dei "disgiunti") - eredi, militari e Capi di Stato - bisogna ormai aggiungere gli psicoanalisti.

Ancora una volta, ci si serve degli «orribili lavoratori» di Rimbaud - nostre vecchie conoscenze - ufficialmente incaricati di «bucare il muro della schizofrenia». A dir la verità, si tratta d'invertire la famosa formula di Freud: là dov'era l'Io, deve prevalere l'Es, o - se si vuole - il flusso. Benché tradotta in un linguaggio più o meno psicoanalitico, l'impresa non è nuova: il surrealismo è già un'inversione della mistica platonica parzialmente applicata alla psicoanalisi, e in ogni sforzo per collocare "L'anti-Edipo" va sicuramente inserito in linea di conto il surrealismo. In effetti, si può dire che se affonda già un piede nella mistica inconscia, il surrealismo mantiene l'altro saldamente piantato nell'egotismo romantico. Si propone quindi quale forma intermedia fra il grande viaggio dell'"Anti-Edipo" e tutti i "grandi viaggi" precedenti. Il surrealismo fornisce il necessario per dimostrare che, a dispetto delle apparenze, non c'è nulla d'inverosimile né d'impossibile nella filiazione testé suggerita. Prima dell'avvento dell'individualismo, la teoria dell'imitazione è onnipresente: nella letteratura, nella pedagogia, nella vita religiosa. Eccellere in una qualsiasi attività significa sempre seguire un modello. All'origine dell'individualismo, non c'è sicuramente una scomparsa della "mimesi", bensì una sua esasperazione: dato che il mimetismo diventa ovunque reciproco, il modello finisce per coincidere con l'ostacolo. Letto come schiavitù, il

mimetismo diviene allora inconfessabile. L'individualismo nasce dunque nel contesto di un desiderio già evoluto, a un certo stadio di una storia ch'è quella della "mimesi", vale a dire della disgregazione dei divieti, che nella nostra società è particolarmente lenta e feconda di creazioni culturali di ogni genere. Man mano che il desiderio evolve - ossia che si caccia nella trappola del "double bind" - cerca di giustificarsi, e queste giustificazioni non riflettono mai se non negativamente l'evoluzione reale del processo, quello stesso processo che abbiamo già portato alla luce e che si riproduce nella nostra società in modo assai simile e nello stesso tempo assai diverso rispetto a tutte le società primitive. Nel mondo primitivo - c'è motivo di crederlo, e ciò per ragioni che qui non possiamo esporre - le crisi mimetiche sono estremamente rapide e violente: ricadono dunque molto in fretta nel meccanismo della vittima espiatoria e nella restaurazione di un sistema fortemente differenziato.

E' a questa stessa "mimesi" - sempre meno regolata dai divieti, ma mai del tutto sregolata: regolata nella sua stessa sregolazione, come se la virtù sacrificale presente nella nostra società fosse quasi inesauribile - che vanno attribuiti tutti i fenomeni di «decodificazione» di cui il nostro mondo è il risultato. La rivalità mimetica invade l'esistenza in forme che nelle società primitive risulterebbero radicalmente distruttrici e che nella nostra sono invece formidabilmente produttive, benché accompagnate da tensioni sempre più acute. Il capitalismo stesso è essenzialmente mimetico, inconcepibile in una società fortemente differenziata. La storia delle dottrine moderne fa parte di questa storia, di questa lenta evoluzione del desiderio verso il delirio. Ecco perché in Deleuze si ritrovano molte sopravvivenze di forme culturali

precedenti, reinterpretate e radicalizzate in funzione della rivendicazione delirante. Tali forme non sono mai altro che una serie di maschere: quando una di esse riesce a imporsi, quando trionfa ovunque e la moda se ne impossessa, viene necessariamente svelata e diventa oggetto di una critica demistificatrice. Questa critica è nello stesso tempo una ripresa del medesimo progetto su una base forzatamente ristretta, in quanto deve tener conto del proprio contributo critico. La storia delle dottrine in questione si presenta quindi come una serie di ripiegamenti strategici, per effetto di un "double bind" che va sempre più rinserrandosi in quanto ogni dottrina cerca di ripudiare la precedente solo per proporre lei stessa una variante più implacabile. L'individualismo e il soggettivismo, in un certo qual modo, si espellono da soli dalla scena culturale: si rifugiano in strati sempre più rarefatti dell'atmosfera culturale, oppure si tuffano, al contrario, in regioni sotterranee, ed è allora l'«inconscio» a fare la sua comparsa: prima in forma critica, nella psicoanalisi, poi per divenire oggetto di un'idealizzazione quale unico luogo possibile di una rivendicazione ultraindividualista, segnatamente nell'"Anti-Edipo". La psicoanalisi va inclusa all'interno del processo che ha per motore la rivalità mimetica: sempre criticata nella persona del rivale e sempre misconosciuta al livello dell'osservatore stesso. La polemica è sempre un tentativo di accaparrarsi ciò che resta del sacro, d'impossessarsi di quella virtù sacrificale che sembra sempre appartenere all'altro. La polemica suscita degli spostamenti reali della virtù sacrificale, e questi spostamenti consentono alla psicoanalisi, per esempio, ma anche ad altre forme culturali, di svolgere un ruolo pararituale, sempre più effimero e precario, certo, ma mai inesistente.

"L'anti-Edipo" s'inserisce chiaramente in quest'ordine. Quel profumo d'intolleranza moralizzatrice e di terrorismo che aleggia intorno all'inconscio meccanico, un tempo vago e da sempre caratteristico di questo tipo d'impresa, sembra oggi precisarsi: "chi oserebbe chiamare legge il fatto che il desiderio affermi e sviluppi la propria potenza?" Ci sono anime tanto meschine da pretendere che al desiderio possa mancare qualcosa: "esse osano iniettare della religione nell'inconscio". E' a Freud stesso che deve indirizzarsi questo discorso, a quel Freud che pure ha inventato la cosa e che si vede intentare un processo di diffamazione dell'inconscio.

Quando valicano un passo pericoloso, i due autori sembrano alzare il tono: si direbbe che parlino per farsi sentire da tutti senza rivolgersi a nessuno in particolare, per prevenire qualche temibile guardia rossa che forse bivacca nelle immediate vicinanze, ciecamente votata alla causa dell'«inconscio molecolare». Tutto quest'aspetto truce e sensazionalistico induce a dire che si ha finalmente in mano l'"irrecuperabile" e che non lo si mollerà più: non ci si accorge che l'"irrecuperabile" - qui come altrove - coincide con il principio di ogni recupero, ossia di ogni ritualizzazione. Il delirio sarebbe il vulcano di Empedocle stesso, la sfida suprema a tutti i tentativi di «sfruttamento culturale»: in realtà, in questo genere d'affari, non c'è mai altro sfruttamento culturale che quello dei fedeli. E il mondo non ha certo aspettato "L'anti-Edipo" per fare del delirio un prodotto di consumo. Si guardi piuttosto sul versante dei culti di possessione, quelli per esempio descritti da Michel Leiris (13) nel suo breve studio sugli Etiopi di Gondar: è lì - e non presso i Ndembu di Victor Turner (14) - che vanno cercati gli autentici garanti rituali delle serie d'individuazione schizofreniche deleuziane.

Tutto ciò non consente di concludere che il rilancio sia puramente retorico e che "non accada nulla". A poco a poco, infatti, la virtù sacrificale si esaurisce, e poiché fa tutt'uno con il disconoscimento, c'è davvero progresso, ma anche - e simultaneamente - un aumento della violenza e del delirio: ci si deve chiedere quale dei due progressi avrà la meglio sull'altro. Il sapere in questione verte sulla violenza e sul ruolo delle forme sacrificali: non ha nulla a che vedere con un sapere "assoluto" di tipo hegeliano.

Ogni forma culturale si fonda sul ripudio di una forma precedente, sull'eliminazione di una certa «positività», vale a dire su un misconoscimento. Le maschere diventano sempre più livide, i riti più terrificanti; alla fine, rimane solo il movimento infinito della differenza privata di ogni stabilità, il movimento stesso della polemica delirante.

Esiste oggi un pensiero della differenza di cui il libro di Deleuze - "Differenza e ripetizione" (15) - fornisce un'esposizione tipica: la differenza potrebbe davvero costituire l'elemento fondamentale di tutte le forme culturali presenti e passate, che emerge oggi, al termine del lungo processo d'epurazione che l'ha gradualmente isolato. E, al livello della rivendicazione delirante, la differenza adempie ancora fra noi la funzione testé attribuita a forme più sostanziali. Il pensiero della differenza pura, senza identità, pretende di liberarsi, e in effetti si libera, di certe identità mitiche: l'identità del soggetto rispetto a se stesso, della divinità, dello spirito hegeliano. Ma questo pensiero esaurisce molto in fretta la propria potenza di demistificazione in quanto è esso stesso il risultato del processo cui abbiamo appena accennato e non costituisce una vera rottura col passato: ancora una volta, l'apporto critico autentico ospita e protegge un'ultima forma di misconoscimento. Rigettando ogni identità - il principio

stesso d'identità - Deleuze pretende di liberarsi della «metafisica occidentale»: ora, non c'è dubbio che ci siano sempre stati degli usi metafisici dell'identità, ma se ne può forse dedurre che il fondamento della metafisica e il principio d'identità coincidono? E' il principio stesso a essere metafisico, o lo è l'uso che se ne fa? La logica è insita nella metafisica, o è piuttosto la metafisica che cerca di perpetuarsi ripudiando ogni logica? Ci sono forse due facce nel dogma della differenza: la prima, critica, diretta contro le identità metafisiche; e la seconda più metafisica che mai in quanto diretta contro il nuovo uso dell'identità che la disintegrazione simbolica rende possibile: identità all'altro e non più a se stessi, identità dei "doppi". Il pensiero della differenza è la volontà di delirare che respinge con tutte le sue forze la volontà di dire del delirio, la volontà di dire questa nuova identità.

Lungi dal rompere con la tradizione culturale, il pensiero della differenza ne costituisce la forma estrema e quintessenziale: se infatti c'è un tratto comune a ogni cultura - dalle religioni primitive alla "counter-culture" contemporanea - è proprio il primato della differenza nel senso di una negazione delle reciprocità.

Per Deleuze e Guattari c'è sempre una «differenza vera» che va ormai situata al di fuori di ogni codificazione culturale: nel delirio della follia, perché non si può più fare diversamente, perché non c'è più nient'altro da adottare, perché tutte le differenze stanno dissolvendosi e rivelando la loro inconsistenza. Il moribondo può aggrapparsi solo agli ultimi segni della sua esistenza, cioè alle convulsioni che smentiscono ancora la morte, ma che, con la loro stessa violenza, ne accelerano la venuta. Ciò che qui sta per morire è l'insieme di ciò che chiamiamo la "modernità". Il radicarsi schizofrenico dell'"Anti-Edipo" non cessa quindi di

rivelarcisi sempre più vero, nel senso della non-verità del delirio. Come nell'inconscio deleuziano si scopre la presenza di elementi presi in prestito dal surrealismo e dal romanticismo tedesco, francese eccetera, nelle forme culturali degli ultimi secoli si scopriranno facilmente degli elementi già caratteristici del delirio oggi adottato. Per afferrare bene la cosa, conviene rivolgersi, ancora una volta, non certo ai dati tematici, ai vari elogi della follia che si enunciano a volte nelle imbarazzanti vicinanze dei veri folli - Nerval accanto a Gautier, Artaud accanto a Breton: e nessuno può avere la garanzia di non ripetere una disavventura simile - ma piuttosto ai dati strutturali, ai tratti preschizofrenici delle personalità esemplari e dei ritratti-modello, a tutti i tratti chiaramente comuni a tutte le forme successive che polarizzano la "mimesi" delirante.

Invariabilmente originale e spontaneo, l'eroe romantico è l'unico a sottrarsi all'uniformità sempre più pesante che lo circonda, è sempre l'eroe della differenza: a volte prova una noia mortale in un mondo in cui ci si diverte meschinamente, volgarmente, a volte invece conosce le esaltazioni più rare in un mondo in cui regnano un'apatia e una monotonia disperanti. E' sempre un po' l'uomo dell'avventura prevedibile, dell'imprevisto ancora un po' codificato, degli alti e bassi straordinari che danno però un'impressione di "déjà vu". Eppure, l'effettivo annullamento delle differenze sempre invertite non gli dà mai da pensare; mai che s'interroghi sulla strana propensione del creatore moderno a far nascere dei simboli di alienazione e di divisione che, nei miniriti della moda, diventano comuni ai molti.

Come il delirio riassume tutto il gioco mimetico di cui è lo sbocco, così "L'anti- Edipo" è la ricapitolazione crescente delle forme culturali precedenti. Nel riferimento al delirio

va quindi vista non un'aberrazione individuale, ma un'aberrazione della cultura stessa: è infatti il destino della cultura moderna, della fine moderna di ogni cultura in senso storico, quello di vivere i suoi momenti successivi, ivi compreso il delirio, in una lucidità relativa, per sfociare in un'autentica morte del culturale che - se il nostro pensiero non muore assieme a esso - dovrebbe rivelarci tutta la verità del culturale.

Un libro come "L'anti-Edipo" sarebbe inconcepibile senza il vicolo cieco in cui si cacciano le discipline culturali quando pensano di unificarsi attorno alla psicoanalisi senza quel disfattismo del sapere che da tale fallimento risulta. Questo stato di cose dovrebbe essere temporaneo: una volta dissolto il miraggio dell'Edipo, una volta cancellata ogni illusione di differenza, l'identità dei "doppi" diverrà infatti manifesta, e il pensiero si dirigerà verso le nuove forme di totalizzazione che già gli si offrono. Nel procedere del sapere moderno, la seduzione dell'incoerenza non ha ancora mai avuto la meglio su quella, necessariamente superiore, di una nuova coerenza.

Deleuze e Guattari fanno di tutto per sconvolgere un gioco che, da tempo, presenta segni di accelerazione morbosa; ma la volontà di esaurirlo, di volgerlo in burla, s'iscrive ancora in questo stesso gioco: ne costituisce forse la quintessenza, perfino nel disprezzo che nutre nei suoi riguardi e nei rischi che corre di scoraggiare i necessari solitari. Nel pensiero attuale, c'è ben altro che moda e capitalismo decadente: per constatarlo, bisogna forse rigettare il mito della differenza vera che ci collega al peggio di questo pensiero con la modalità del "double bind". I nostri feticci intellettuali mantengono una parvenza di realtà solo in funzione di un ordine simbolico stabilizzato, fintantoché rimane insomma qualcuno a rispettare i divieti

che si trasgrediscono da soli, e fintantoché restano dei non-deliranti a spaventarsi per le belle audacie del delirio. La lotta per la «differenza vera» si fonda ancora sul prestigio della trasgressione, e il prestigio stesso si fonda su quell'antico rispetto. La differenza che ci si contende e che si fa passare un po' di qui e un po' di là, è il gioiello le cui luci brillano solo sulla vergine innocente, la Cenerentola trascurata che l'ha avuta in dono dalla fata: ma dal momento che le sorelle rivali cercano di appropriarsene, dal momento in cui interviene il desiderio mimetico, il bel tesoro si trasforma in foglie morte.

Solo il divieto realmente rispettato può definire un aldilà sacro della comunità regolata. Erede del mitico-rituale, il pensiero moderno perpetua quest'aldilà: poiché resta fondata sulla trasgressione valorizzatrice, ossia sulla realtà del divieto, tutta la «rivolta» moderna resta metafisica. «Stupidità della trasgressione», scrivono pregevolmente Deleuze e Guattari: ma com'è possibile non ricadere in questa stupidità quando si ricomincia a predicare la differenza vera - stavolta al livello di un delirio sacralizzato - e si cerca d'impossessarsene? Come sopravvivere senza divieti, senza misconoscimento sacrificale, senza capri espiatori? E' questo il problema vero, ed è appunto per "non" affrontarlo che si perpetuano i riti dell'infrazione. Aggrapparsi alla differenza vera significa giocare ancora una volta ai grandi trasgressori, ricadere nelle false audacie, sacrificare lo spiraglio essenziale a un'ultima intronizzazione incestuosa e sacra. Si fatica a credere che la vecchia macchina possa continuare a funzionare a lungo. Bisogna convincersi che i divieti sono sempre lì; bisogna convincersi che attorno a essi vigila un'armata potente di psicoanalisti e di curati, mentre dappertutto ci sono solo uomini smarriti. Dietro i rancori guasti contro le vecchie

lune dei divieti si nasconde il vero ostacolo, quello che si è giurato di non confessare mai: il rivale mimetico, il "doppio" schizofrenico.

Tutto ciò è già visibile in Nietzsche. Al termine di uno dei suoi saggi su questo autore, Deleuze riporta infatti un brano straordinario di "Aurora", in cui Nietzsche vuol far svolgere al divieto un ruolo che il divieto non potrebbe svolgere: ci dice di aver ucciso la legge ed è a essa - come se la legge fosse sempre lì - che ricollega le oscillazioni schizofreniche. Ma la legge è davvero morta, ed è proprio perché è morta, è proprio perché non c'è più legge che ci sono le oscillazioni schizofreniche: ci si aggrappa al cadavere della legge per non vedere, dietro di essa, il "doppio" che si fa avanti. Questo brano, con il commento che richiede, va messo in esergo a tutta la volontà moderna di delirare: «Ahimè! Concedetemi dunque la follia, potenze divine! La follia, perché io possa finalmente credere in me stesso! Datemi deliri e convulsioni, ore di luce e di oscurità improvvise, spaventatemi con fremiti e ardori che mai mortale provò, circondatemi di fracasso e di fantasmi! Lasciatemi urlare e gemere e strisciare come una bestia: purché ottenga la fede in me stesso! Il dubbio mi divora, ho ucciso la legge e provo per la legge l'orrore dei vivi per un cadavere; a meno di non essere al di sopra della legge, io sono il più reietto dei reietti. Lo spirito nuovo ch'è in me, da dove mi viene se non da voi? Provatemi dunque che io vi appartengo! Solo la follia me lo dimostra» (16).

NOTE ALLA PARTE SECONDA

(1). A proposito dell'"Anti-Edipo" di G. Deleuze e F. Guattari (1972). Questo saggio apparve per la prima volta in "Critique", Editions de Minuit, Paris, p.p. 957-996, direttore J. Piel; e poi in "Critique dans un souterrain", Grasset-L'Age d'homme, Paris 1976.

(2). G. Deleuze, F. Guattari, "L'anti-Edipo", trad. it. Einaudi, Torino 1975.

(3). Ibidem.

(4). R. Girard, "Menzogna romantica e verità romanzesca", trad. it. Bompiani Milano 1981.

(5). G. Deleuze, F. Guattari, "L'anti-Edipo", cit.

(6). G. Deleuze, F. Guattari, "Proust e i segni", trad. it. Einaudi, Torino 1967.

(7). Vedi R. Girard, «Superman in the underground: strategies of madness. Nietzsche, Wagner and Dostoevsky», "Moderne Language Notes", 91, 6, 1976, e «Dionysus versus the crucified», "Moderne Language Notes", 99, 6, 1984. [N.d.C.]

(8). Vedi R. Girard, "Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo", trad. it. Adelphi, Milano 1983. p.p. 361-364. [N.d.C.]

(9). G. Deleuze, F. Guattari, "L'anti-Edipo", cit.

(10). Ibidem.

(11). Vedi R. Girard, "La violenza e il sacro", trad. it. Adelphi, Milano 1980.

(12). G. Deleuze, F. Guattari, "L'anti-Edipo", cit.

(13). M. Leiris, "La possessione e i suoi aspetti teatrali", trad. it. Ubulibri, Milano 1988 [N.d.C.]

(14). V. Turner. "La foresta dei simboli", trad. it. Morcelliana, Brescia 1976.

(15). G. Deleuze, "Differenza e ripetizione", trad. it. Raffaello Cortina Editore, Milano 1997. [N.d.C.]

(16). F. Nietzsche, "Aurora", trad. it. Adelphi, Milano 1970.

Parte terza

IL MINIMALISTA DISTURBI ALIMENTARI E DESIDERIO MIMETICO (1)

Fra le donne più giovani, i disturbi alimentari stanno raggiungendo proporzioni epidemiche. Attualmente, il più largamente diffuso e teatrale è quello che è stato identificato più di recente: la cosiddetta "bulimia nervosa" (2), caratterizzata da abbuffate seguite da «purghe», a volte mediante lassativi o diuretici, più spesso mediante vomito autoprovocato. Alcuni ricercatori sostengono che, nei "college" americani, il fenomeno coinvolge in qualche misura almeno un terzo delle studentesse. (Poiché i nove decimi dei pazienti sono donne, in questo saggio farò uso di desinenze femminili, ma alcuni laureandi di Stanford mi dicono che l'epidemia si sta propagando agli studenti maschi.)

G. M. F. Russell (3), il primo studioso ad aver messo a fuoco gli aspetti specifici della bulimia moderna, è solitamente presentato come lo scopritore di una nuova malattia, ma il titolo della sua pubblicazione del 1979 - "Bulimia nervosa: una sinistra variante dell'anoressia nervosa" - contraddice questo punto di vista. E, in effetti, tutti i sintomi da lui descritti sono stati precedentemente menzionati in connessione con l'anoressia (4).

Alle compagnie di assicurazione e alla classe medica, come del resto al pubblico, piacciono soltanto le malattie ben definite: tutti noi cerchiamo di prendere le distanze dal contagio patologico attribuendogli un nome. Dei disturbi alimentari si discute spesso come se fossero delle nuove varietà di morbillo o di febbre tifoidea.

Ma perché diffidare della distinzione fra due malattie con sintomi così radicalmente opposti come quelli dell'anoressia e della bulimia? Perché viviamo in un mondo in cui mangiare troppo e non mangiare abbastanza sono due modi opposti, ma inseparabili, di adeguarsi a quell'imperativo della magrezza che domina il nostro immaginario collettivo. La maggior parte di noi oscilla per tutta la vita fra forme attenuate di queste due patologie.

L'uomo della strada capisce perfettamente una verità che i maggiori specialisti preferiscono non affrontare: i nostri disturbi alimentari sono causati dal nostro desiderio ossessivo di perdere peso. La maggior parte dei libri sull'argomento riconosce l'universale fobia per le calorie, ma in maniera piuttosto distratta, come se non fosse la causa principale di una malattia seria. Come potrebbe un fondamentale desiderio salutista divenire causa di un comportamento patologico e addirittura di morte?

Molte persone sarebbero sicuramente più sane se mangiassero di meno. Da questo punto di vista, non è illogico supporre che nell'anoressia debba esserci qualche motivazione diversa rispetto a questo desiderio salutista; qualche pulsione senza dubbio inconscia che è all'origine di un comportamento anomalo. Trasformando l'anoressia e la bulimia in due patologie separate, i classificatori ci rendono più facile trascurarne il fondamento comune.

- La bancarotta delle teorie moderne.

La ricerca delle motivazioni occulte è naturalmente l'alfa e l'omega della nostra cultura moderna. Il nostro principio numero uno è che nessun fenomeno umano è davvero quel che sembra essere. Un'interpretazione soddisfacente deve fondarsi su una delle ermeneutiche del sospetto divenute popolari nel diciannovesimo e nel ventesimo secolo, o su alcune di esse, su un cocktail di "sospetto": psicoanalisi, marxismo, femminismo, e così via. Noi diamo automaticamente per scontato che i fenomeni sociali abbiano poco o nulla a che fare con ciò che di ovvio c'è in essi, in questo caso il rifiuto del "cibo".

Nell'anoressia, la psicoanalisi diagnostica solitamente «un rifiuto della normale sessualità», dovuto a un desiderio eccessivo da parte della paziente «di compiacere il padre» eccetera. Queste spiegazioni sono tuttora addotte in libri scritti proprio ai nostri giorni, ma la loro voce va facendosi sempre più fiavole. Attorno a questo genere di faccende, l'odore di muffa è opprimente, e anche sul terreno peculiare di Lacan la vecchia arroganza ha fatto il suo tempo.

Nel corso della mia vita, ho avuto presto l'occasione di osservare che le pratiche alimentari delle giovani donne non hanno niente a che fare con il desiderio di compiacere i loro padri. Proprio alla vigilia della seconda guerra mondiale, una mia graziosa cugina si era messa furiosamente a dieta, e suo padre - mio zio - tentando d'indurla a mangiare di più andava su tutte le furie per l'impotenza. Di norma, i padri non si compiacciono di vedere le loro figlie ridursi alla fame, e quel padre, in particolare, era per di più un dottore, in un'epoca in cui la classe medica non si era ancora pienamente impadronita della malattia che stava già cercando di curare.

Questo zio era il nostro medico di famiglia e, in quanto tale, godeva ai miei occhi di un grande prestigio, perlomeno fino a quel giorno. Non avevo ancora letto Freud, ma il mio successivo scetticismo riguardo alla sua concezione della paternità può ben risalire a quell'episodio. Mi accorsi immediatamente che mia cugina stava prestando ascolto a un ordine più imperativo del desiderio di suo padre e, col passare del tempo, quella voce più imperiosa si fece sempre più forte: proveniva dalle persone che contano davvero nella nostra adolescenza e che sono i nostri pari e coetanei, più che i nostri padri. I modelli individuali dei giovani rafforzano l'autorità di quei modelli collettivi che sono i media, Hollywood e la televisione. Il messaggio è sempre lo stesso: dobbiamo essere più magri, a qualunque costo. Le persone ossessionate dalla dieta vogliono "realmente" essere magre, e la maggior parte di noi ne è segretamente consapevole perché vuole anch'essa essere magra. Tutti i nostri contorti sistemi esplicativi - fondati sulla sessualità, sulla classe sociale, sul potere, sulla tirannia del maschio nei confronti della donna - s'incagliano "tutti quanti" (5) su questa risibile ma irrefutabile evidenza. Di questa situazione, il sistema capitalistico non è più responsabile di quanto lo siano i padri o il genere maschile nel suo insieme.

Il sistema capitalistico è senza dubbio abbastanza intelligente da adeguarsi alla mania della magrezza inventando ogni sorta di prodotti che si suppone siano in grado di aiutarci nella nostra lotta contro le calorie, ma il suo stesso istinto va in direzione opposta: favorisce sistematicamente il consumo rispetto all'astinenza, e non ha certo inventato la nostra isteria dietetica.

Sul piano intellettuale, il bello dei disturbi alimentari a questo punto della nostra storia è che rendono palese la bancarotta di tutte le teorie che continuano a dominare le

nostre università. Il problema non è che questi disturbi siano troppo complessi per i nostri abituali sistemi interpretativi, che farebbero venire l'acquolina in bocca ai nostri esperti; il problema è che sono troppo semplici, troppo immediatamente comprensibili.

- Ciò di cui necessita il senso comune.

Per capire i sintomi descritti dagli specialisti tutto ciò di cui abbiamo bisogno è osservare il nostro stesso comportamento col cibo: in questa o in quella fase della vita, infatti, la maggior parte di noi ha sperimentato almeno una versione attenuata dei vari sintomi che caratterizzano i nostri due principali disturbi alimentari. Quando le cose non vanno bene, tendiamo a rifugiarci in qualche forma di eccesso che si trasforma quasi in un vizio, e poiché il cibo è ancora la droga meno pericolosa, la maggior parte di noi ricorre a una forma lieve di bulimia. Quando la situazione migliora, riprendiamo i nostri propositi per l'anno nuovo e ci sottoponiamo a una dieta stretta: sentendoci nuovamente sotto controllo, sperimentiamo un sollievo psicologico non dissimile dall'euforia del vero anoressico.

Fra queste «normali» oscillazioni, da un lato, e la bulimia e l'anoressia dall'altro, la distanza è senza dubbio notevole, ma non c'è soluzione di continuità. Abbiamo tutti lo stesso fine: perdere peso e, per alcuni di noi, questo fine è così importante che i mezzi per raggiungerlo non contano un gran che: "qui veut sa fin veut les moyens" (6). Il modello anoressico di comportamento assume significato nel contesto non già dei nostri valori nominali, ma di ciò che tacitamente insegniamo ai nostri bambini quando smettiamo di blaterare di valori. Sia l'anoressica sia la

bulimica si danno da fare per ridurre la loro assunzione di calorie sino a un livello che raggiungerà o supererà il grado di magrezza generalmente ritenuto come desiderabile a un momento dato. La vera anoressica è capace di raggiungere tale scopo direttamente, astenendosi semplicemente dal cibo; la bulimica lo raggiunge invece indirettamente, mangiando a volontà e poi vomitando molto del cibo che assume. Nella gara per la magrezza assoluta, il vero anoressico è Giulio Cesare; Alessandro il Grande e Napoleone seguono tutti a ruota. Solo in pochissimi casi l'anoressica fa davvero in modo di lasciarsi letteralmente morire di fame.

Contrariamente a quel che l'etimologia del termine erroneamente suggerisce, l'anoressica ha un appetito: vuole ancora mangiare quanto noi e anche molto di più, perché è più affamata di noi. Alcune pazienti anoressiche temono che se ingoiassero anche solo una briciola, non smetterebbero più di mangiare: in altre parole, diventerebbero bulimiche, e questo è in effetti ciò che di quando in quando accade. Ecco perché queste persone non si rilassano mai: con uno sforzo sovrumano hanno avuto la meglio sul loro normale istinto, e ora lo spirito di un'innaturale magrezza le possiede così totalmente che il concetto di possessione demoniaca si addice al loro caso meglio del lessico della moderna psichiatria. Il cibo che in precedenza desideravano ardentemente diventa davvero ripugnante, e ogni volta che il loro medico o qualche familiare benintenzionato le convince con l'inganno ad assumere qualche alimento, si sentono nauseate. Costoro sanno che, in un solo istante, possono perdere tutto ciò che hanno così duramente penato per conquistare, e il loro rapporto di amore-odio col cibo è comprensibile. La loro formidabile energia in qualunque cosa intraprendano

adempie a un duplice scopo: tiene lontana la loro mente dal desiderio di mangiare e le aiuta a perdere più peso. Fra le nostre giovani donne, l'anoressia colpisce le migliori e le più brillanti: la vittima tipica è beneducata, piena di talento, ambiziosa, desiderosa di perfezione; è un tipo super-rampante e sa di recitare i ruoli suggeriti dalle voci più potenti della nostra cultura, ivi compresa la classe medica. I ricercatori della scuola medica di Harvard hanno recentemente «scoperto» che il peso precedentemente considerato come ideale per le donne è per il 25% troppo elevato, e la sua diminuzione darebbe alle donne «una probabilità molto migliore di sopravvivenza».

L'anoressica è una cittadina troppo ligia al nostro pazzo mondo per supporre che, prestando ascolto alla mentalità unanime di riduzione del peso, sarà spinta verso l'autodistruzione. Nessuno può convincerla ch'è davvero malata: interpreta tutti i tentativi di aiutarla come complotti invidiosi di gente che, essendo incapace di lottare, vorrebbe strapparle la sua vittoria faticosamente conquistata. L'anoressica è orgogliosa di adempiere a quello ch'è forse il solo e unico ideale ancora condiviso da tutta la nostra società: la magrezza.

Molte donne vorrebbero essere anoressiche, ma fortunatamente sono pochissime quelle che ci riescono. Benché l'anoressia autentica, come gli altri disturbi alimentari, sia statisticamente in crescita, in termini assoluti rimane rara: il successo è così difficile da raggiungere che i fallimenti sono innumerevoli. Le bulimiche sono aspiranti anoressiche le quali, disperando di poterlo mai diventare, passano durante l'intero tragitto all'estremo opposto; dopodiché, mediante mezzi artificiali, si danno da fare per eliminare gli effetti dei loro fallimenti regolarmente iterati. Il che spiega perché, nel tipo emetico

di bulimia, la prognosi sia migliore rispetto a quella dell'anoressia vera e propria. La bulimica emetica è ancora una sorta di vincente: di fatto, a differenza della vera anoressica, può essere magra proprio come lo richiede la moda e non di più. Ai primi stadi della sua malattia, quando le conseguenze fisiche delle sue pratiche alimentari non si sono ancora materializzate, può sentirsi soddisfatta di sé quanto la sua sorella anoressica: può mangiare il suo dolce senza peraltro tenerlo nello stomaco tanto a lungo da assimilarne le odiate calorie. Alla fine, la sua salute si deteriora e lei paga a caro prezzo le sue abbuffate, ma non riguardo a quel che più le sta a cuore: la bulimica emetica non sarà mai sovrappeso.

- Tenersi in forma.

Dato il rapporto disordinato che la nostra cultura ha col cibo, la cosa stupefacente non è l'emergere di disordini alimentari, ma piuttosto il fatto che così tante persone mangino in maniera più o meno normale. Contrariamente a quel che ci dicono i nostri nichilisti e relativisti, una natura umana esiste, e la sua elasticità è tale che si dà spesso da fare per porre rimedio alle più strambe follie culturali.

Quanto a misurarsi con l'imperativo della magrezza senza restare coinvolti in pratiche che compromettono la salute o distruggono l'autostima, molti hanno un'arma segreta: "si tengono in forma". Passano molto del loro tempo camminando, correndo, facendo "jogging", andando in bicicletta, nuotando, saltando, arrampicandosi sulle montagne e praticando altre attività terribilmente noiose e spossanti al solo scopo di eliminare calorie indesiderate.

L'aspetto irritante del mantenersi in forma è la sua giustificazione "politically correct" in termini di vita all'aria aperta, comunione con la natura, la madre terra, Thoreau, Rousseau, l'ecologia, il salutismo, la condizione delle vittime e le altre abituali scuse: l'unica vera motivazione è il desiderio di perdere peso. Pochi mesi fa, "The Stanford Daily" pubblicava la dichiarazione di uno psichiatra che penso sia del luogo, secondo cui un numero davvero esiguo di studentesse fa un uso eccessivo e forzato delle attrezzature ginniche; in un prossimo futuro, suppongo che a costui verrà ufficialmente accreditata la scoperta di una sindrome del tutto nuova: la "ginnastica nervosa", magari, o la "bulimia da jogging"... Non abbiamo anche bisogno di una speciale etichetta per quei professori grassottelli che si trascinano sulle colline di Stanford portando un grosso peso in ciascuna mano? Ovviamente, loro credono che la più atroce delle prove sarà anche la più giovevole in termini di ringiovanimento personale: col sudore che cola dai loro volti e acceca i loro occhi desolatamente imploranti, evocano le più esotiche torture dell'"Inferno" dantesco. Essendo di ruolo, potrebbero trascorrere le loro vite in modo confortevole e sicuro. Lo spettacolo che offrono desta stupore se la descrizione che dell'inferno fa il poeta è davvero esagerata come alla fin fine pretendono i nostri umanisti. Se questi professori, da soli, senz'alcuna costrizione esterna, nel loro tempo libero ricreano volutamente gli aspetti peggiori dell'inferno, dimostrano senza saperlo quel realismo che imprudentemente negano.

Che cosa sto facendo, proprio io, su queste colline di Stanford?... E' questa la tua domanda? E' irrilevante per il nostro argomento e non merita risposta. In ogni caso, ci tengo a precisare che nessuno mi ha mai visto portare nelle mani alcunché per rendermi più pesante di quanto sia.

Viviamo in un'epoca in cui gli atti più sani e quelli più insani possono avere la

medesima motivazione. La ragione vera per cui tanti giovani, soprattutto donne, entrano attualmente nei ranghi dei fumatori o non smettono di fumare, neppure sotto la pressione del loro governo, è il timore d'ingrassare: un timore che lo stesso governo, curiosamente, fa del suo meglio per incoraggiare e accentuare.

- La natura mimetica dei moderni disturbi alimentari.

Qual è la causa di tutto ciò? Come ho già osservato, non possiamo prendercela ancora con i prediletti capri espiatori istituzionali, bastonati a morte dai nostri "maîtres à penser" degli ultimi due secoli. Queste bestie da soma sono tutte stramazze da parecchio tempo, proprio come il famoso cavallo di Nietzsche a Torino. Si può certo continuare a bastonare cavalli morti per alcuni decenni, in particolare nei seminari di laurea, ma perfino lì dovrà pur esserci un termine. Nessuno può davvero credere che le nostre famiglie, il sistema classista, il genere maschile nel suo insieme, le Chiese cristiane, o anche una gestione accademica repressiva possano essere responsabili di quel che accade.

Prima o poi, dovremo finalmente identificare il feroce e vivace ostacolo che le teorie moderne e postmoderne non hanno mai previsto, l'ospite non invitato che mai nessuno s'aspetta: il rivale mimetico. Finché vengono rispettati, gli odiati divieti tengono questo "commendatore" (7) vivente fuori dalla vista, e rendono più difficile, se non impossibile, la rivalità mimetica.

Quando debbono far fronte all'intensificarsi della rivalità mimetica che necessariamente accompagna la dissoluzione di tutti i divieti, sia il modernismo sia il postmodernismo sono inermi. Come quegli insetti che provvedono a costruirsi il loro nido quando le uova sono già dischiuse, i nostri insegnanti modernisti e postmodernisti si assumeranno fino alla fine dei tempi la responsabilità della morte dei divieti, ma un giorno i loro studenti potrebbero finalmente mettere in questione questo dogma.

Pochi anni fa, una popolare formula del nostro individualismo contemporaneo recitava: guardatevi dal numero uno. Se fossimo in pace con noi stessi, non dovremmo guardarci da nulla, non dovremmo star sempre sul chi vive. Quando ci guardiamo intorno, la maggior parte di noi scopre che, lungi dall'essere il numero uno, siamo persi tra la folla; in qualunque cosa ci riguardi, c'è sempre qualcuno che appare superiore: per l'aspetto, per l'intelligenza, per la ricchezza, e - quel ch'è attualmente peggio di tutto - per la magrezza. Nemmeno un salto radicale dai decostruzionisti ai mistici orientali ci darà la pace che cerchiamo. Gli occidentali sono sempre obbligati all'azione e, quando non emulano più eroi e santi, sono tratti nel cerchio infernale della futilità mimetica. Perfino a quel livello, e soprattutto a quel livello, la posizione di numero uno può essere raggiunta solo attraverso un duro lavoro e una concorrenza spietata. Le persone con disturbi alimentari non sono quelle reduci da spiacevoli conseguenze religiose - i tradizionalisti e i fondamentalisti - , bensì le più «emancipate». Ne ricordo una che, al "Seinfeld Show" sulla N.B.C., colse brillantemente la normalità della "bulimia nervosa" nel mondo attuale: al termine di un pranzo in un ristorante newyorkese, una giovane donna si reca in bagno per vomitare il gran piatto di spaghetti che ha

appena finito di mangiare, e lo annuncia al suo commensale - un'altra donna - con lo stesso tono calmo e referenziale con cui, nei tempi andati, avrebbe potuto dire: «Vado a mettermi un po' di rossetto».

Costei si comporta come quei romani decadenti le cui storie facevano inorridire la mia innocente giovinezza, solo che lei non ha bisogno di schiavi che le titillino la gola. Un'autentica donna americana che abbia fiducia in se stessa è in grado di occuparsi da sola di qualunque cosa: svolge entrambi i ruoli, del padrone e dello schiavo, in modo così efficiente e oggettivo che tutto appare perfettamente naturale e lecito. Si è pagata quegli spaghetti coi suoi soldi e può farne tutto ciò che vuole. Abbiamo la sensazione che nella sua vita, ogni cosa - dalla carriera professionale agli affari di cuore - dev'essere gestita con la stessa efficienza. Guardando quello "show", sono rimasto ancora una volta ammirato dalla superiorità dell'espressione teatrale, che può esprimere in un lampo ciò che volumi di pompose «ricerche» non riusciranno mai a comprendere.

Paragonati alla giovane donna della N.B.C., i romani decadenti erano degli innocenti sensualisti: anch'essi mangiavano e vomitavano per poi rimangiare, ma lo facevano per se stessi e per nessun altro; loro sì si guardavano dal numero uno. La nostra moderna bulimica mangia per se stessa, questo è certo, ma vomita per gli altri: per tutte quelle donne che si osservano reciprocamente il punto-vita. La sua libertà radicale è sinonimo di schiavitù nei confronti dell'opinione altrui. Il desiderio mimetico punta alla magrezza assoluta dell'essere splendente di qualcun altro ch'è sempre nei nostri occhi, mentre noi stessi non lo siamo mai, per 10 meno ai nostri occhi. Comprendere il desiderio significa comprendere che il suo

essere autocentrato è indistinguibile dal suo essere eterocentrato.

Gli stoici mi dicono che potremmo trovare rifugio in noi stessi, ma le nostre selve (8) bulimiche sono inabitabili, e questo è quanto scoprirono Agostino e Pascal molto tempo fa. Finché non siamo dotati di uno scopo degno della nostra vacuità, copieremo la vacuità altrui e riprodurremo costantemente quell'inferno da cui stiamo cercando di evadere.

Per quanto puritani e tirannici possano esser stati i nostri progenitori, i loro principi religiosi ed etici potevano venire impunemente violati, come in effetti lo furono, e noi possiamo vederne il risultato. Poggiamo davvero sul nostro terreno, e le divinità che diamo a noi stessi sono autoprodotte nel senso che dipendono interamente dal nostro desiderio mimetico. Ci reinventiamo perciò dei padroni più feroci del Dio del cristianesimo più giansenista: non appena violiamo l'imperativo della magrezza, soffriamo tutte le pene dell'inferno e ci ritroviamo soggetti all'obbligo, ancor più cogente, del digiuno. I nostri peccati sono iscritti nella nostra carne, e dobbiamo espiarli riducendo anche l'ultima caloria, attraverso una privazione più rigida di quella che qualunque religione abbia mai imposto ai suoi adepti.

Prima ancora che l'imperativo della magrezza facesse la sua comparsa nel nostro mondo, Dostoevskij si era accorto che l'uomo nuovo, liberato, avrebbe prodotto delle forme crudeli di ascetismo radicato nel nichilismo: l'eroe dell'"Adolescente" digiuna per dimostrare a se stesso la propria volontà di potenza. Ancora prima, Stendhal - per quanto ostile alla religione - aveva individuato la stessa tendenza nella cultura della Francia postrivoluzionaria: l'eroe de "Il rosso e il nero" (1830) si astiene dal cibo per

dimostrare di poter essere Napoleone. C'è una notevole ironia nel fatto che il moderno processo di distruzione della religione dia vita a innumerevoli caricature di essa. Ci viene spesso detto che i nostri problemi sono dovuti alla nostra incapacità di scrollarci di dosso la nostra tradizione religiosa, ma questo non è vero: essi sono radicati nella disfatta di quella tradizione, disfatta necessariamente seguita dalla ricomparsa in fogge moderne di più antiche e feroci divinità che affondano le loro radici nel processo mimetico.

I nostri disturbi alimentari non hanno alcuna continuità con la nostra religione: nascono nel neopaganesimo del nostro tempo, nel culto del corpo, nella mistica dionisiaca di Nietzsche, che fra parentesi è stato il primo dei nostri grandi digiunatori. I nostri disturbi alimentari sono causati dalla distruzione della famiglia e delle altre reti protettive che fanno fronte alle forze della frammentazione mimetica e della competizione, scatenate dalla fine dei divieti. Queste forze potrebbero ricreare l'unanimità solo mediante un meccanismo vittimario collettivo, che per fortuna non può realmente attuarsi nel mondo attuale perché il nostro concetto di persona umana - per quanto degradato a individualismo radicale - previene il ristabilirsi di una comunità fondata sulla violenza unanime. Il che spiega perché i fenomeni marginali che ho prima messo a fuoco si stiano adesso moltiplicando; in essi, elementi neopagani ed elementi ebraico-cristiani corrotti sono mischiati in maniera così intricata che, per dipanarli tutti, sarebbe necessaria un'analisi più dettagliata.

Il processo che ha negato prima Dio, poi l'uomo, e infine anche l'individuo, non ha distrutto la pulsione competitiva, che al contrario sta facendosi sempre più intensa; è questa pulsione competitiva a opprimerci con tremendi e futili

fiocchi, e noi cerchiamo invano di liberarcene incolpando i vecchi capri espiatori dei modernisti e dei postmodernisti.

Ma ecco finalmente una buona notizia: l'intero problema, a quanto sento, sta per essere risolto nella maniera più moderna e tecnologica. Alcuni ricercatori hanno infatti appena elaborato un cibo davvero miracoloso che - annunciano - sarà «molto gustoso» ma nient'affatto nutriente: verrà integralmente evacuato. Tra pochissimo, saremo dunque in grado di goderci una perpetua baldoria e di mangiare ventiquattr'ore al giorno senza nemmeno dover vomitare! Ci toccherà ancora passare un po' di tempo in bagno, suppongo, ma non per qualche motivo anomalo: tutto sarà perfettamente normale e lecito, e questa è la cosa più confortante. Questa grande scoperta può davvero costituire la vittoria finale della scienza moderna sulle nostre false superstizioni metafisiche.

- Un parallelo antropologico: il potlac.

La nostra isteria per la magrezza è senza dubbio unica, in quanto inseparabile dall'unicità del nostro marchio di un radicale e radicalmente autodistruttivo «individualismo», ma alcuni tratti del nostro attuale comportamento sono riprodotti in altre culture, per esempio nel famoso potlac dell'America nord-occidentale. Il grande sociologo statunitense Thorstein Veblen se n'era già reso conto, e nella sua "Teoria della classe agiata" (9) tratta del potlac nel contesto di quel che lui chiama «consumo vistoso».

Esibire la propria ricchezza è sempre e ovunque parso importante al genere "nouveau riche" (10), e nel nostro mondo non ci sono mai stati tanti "nouveaux riches" come in America. Essendo immigrati, o figli d'immigrati, costoro

non potevano pretendere di discendere da antiche e prestigiose famiglie: l'unico titolo del loro snobismo era il denaro.

Quando i ricchi cominciano ad assuefarsi alla loro ricchezza, il puro e semplice consumo vistoso perde immediatamente la propria attrattiva e i "nouveaux riches" si trasformano in "anciens riches" (11): essi percepiscono tale cambiamento come il "summum" della raffinatezza culturale, e fanno del loro meglio per renderlo altrettanto vistoso quanto il precedente consumo. S'inventano perciò un non-consumo vistoso superficialmente discontinuo rispetto all'atteggiamento cui va a sostituirsi, ma, a un livello più profondo, si tratta di un'"escalation" mimetica del medesimo processo.

Nella nostra società, il non-consumo vistoso è presente in molte aree, per esempio nell'abbigliamento: i blue jeans strappati, il giubbotto tagliato male, i pantaloni cascanti, il rifiuto di vestirsi eleganti, sono tutte forme di non-consumo vistoso. La lettura "politically correct" di questo fenomeno è che i giovani ricchi guardano al loro superiore potere d'acquisto con un senso di colpa e desiderano, se non essere poveri, almeno sembrarlo. Questa interpretazione è troppo idealistica: il motivo vero è una studiata indifferenza nei confronti dell'abbigliamento, un ostentato rifiuto di ostentazione. Il messaggio è: «Io sono al di là di un certo tipo di consumo; coltivo piaceri più esoterici rispetto alla massa». Astenersi intenzionalmente da qualcosa, non importa quale, è la dimostrazione definitiva della propria superiorità rispetto alla cosa stessa e a chi la desidera. Quanto più ricchi siamo, tanto più preziosi devono essere gli oggetti per coloro con cui ci degniamo di competere. Le persone molto ricche non competono più fra loro attraverso la mediazione degli abiti, delle automobili o anche delle

abitazioni. Quanto più ricchi siamo, in altre parole, tanto meno volgarmente materialisti ci permettiamo il lusso di essere, in una gerarchia di gare competitive che diventano sempre più rarefatte man mano che l'"escalation" si protrae. Alla fine, questo processo può trasformarsi in un rifiuto totale della competizione, rifiuto che non sempre è, ma che può essere, la competizione più accanita di tutte.

Per capire meglio tutto ciò, dobbiamo solo pensare al potlac, che del consumo vistoso illustra realmente non il modello vero e proprio, bensì quello rovesciato. Fra i Kwakiutl e altre tribù pellirosse del Nord-ovest, i grandi capi solevano dimostrare la propria superiorità donando i loro averi più preziosi ai loro rivali, ossia agli altri grandi capi. Cercavano tutti di superarsi l'un l'altro nel loro sprezzo della ricchezza, e l'unico vincitore era quello che aveva elargito di più e ricevuto di meno. Questa strana gara era stata istituzionalizzata ed era sfociata nella distruzione dei beni che i due gruppi, inizialmente, cercavano di scambiarsi reciprocamente, proprio come fa la maggior parte dei gruppi umani in tutti i tipi di scambio rituale.

Ingenti quantità di ricchezza venivano dunque sperperate nelle ostentazioni competitive d'indifferenza alla ricchezza stessa, il cui vero scopo era il prestigio. Possono infatti esistere delle rivalità che si esprimono nella rinuncia anziché nell'acquisizione, nella privazione anziché nel godimento dei beni. A un certo punto, le autorità canadesi misero il potlac fuori legge, e noi possiamo ben comprenderne il motivo: si erano rese conto che questa ricerca di prestigio collettivo andava in fin dei conti a esclusivo beneficio dei grandi capi e aveva un impatto negativo sull'immensa maggioranza della popolazione. E' sempre pericoloso, per una comunità, anteporre le forme

negative di prestigio a quelle positive che non contraddicono ancora i bisogni reali degli esseri umani.

Anche nella nostra società può esserci un aspetto competitivo nell'elargizione di doni che, nel potlac, diventa esasperata fin quasi a rendersi irriconoscibile. Di norma, in tutte le società, lo scopo dello scambio di doni è quello di prevenire che le rivalità mimetiche sfuggano al controllo; lo spirito di rivalità è però così potente che può trasformare dall'interno perfino le istituzioni che esistono al solo scopo di prevenirlo. Il potlac testimonia la formidabile pertinacia della rivalità mimetica; può essere definito come una porzione congelata della crisi mimetica che diventa ritualizzata, e in ultima analisi svolge un ruolo - a caro prezzo, però - nel controllo e nell'attenuazione della febbre competitiva. In ogni società la competizione può assumere forme paradossali perché può contagiare gli atti che in linea di principio le sono più estranei, in particolare il dono. Nel potlac, così come nel nostro mondo, la spinta in direzione del sempre meno può sostituire la spinta in direzione del sempre più, e in ultima analisi avere lo stesso significato.

Un'innaturale magrezza può davvero essere, per la nostra società, ciò che fra i pellirosse del Nordovest era una grande distruzione di coperte e di pellicce; con questa differenza, però: nel potlac ogni cosa viene sacrificata all'orgoglio del gruppo, che s'incarnava nel grande capo, mentre nel mondo moderno noi competiamo come individui contro tutti gli altri individui. La comunità è nulla e l'individuo è tutto. Noi abbiamo identificato il nemico, e il nemico siamo noi. Ogni individuo finisce col suo equivalente personalizzato della follia del potlac.

- Una breve storia del digiuno competitivo.

La chiave antropologica apre l'anticamera del digiuno competitivo, ma il "sancta sanctorum" rimane chiuso. Poiché i fenomeni mimetici tendono sempre ad accentuarsi, debbono avere un inizio, uno sviluppo e infine un termine, che nel caso dei nostri disturbi alimentari non è ancora visibile. I fenomeni mimetici hanno la loro specifica temporalità o storicità, e vanno dunque letti in chiave sia storica sia antropologica.

Almeno in parte, la storia della mania della magrezza può essere ricostruita. Tutto cominciò - come si conviene in un racconto delle fate - con qualche donna avvenente e di prestigio in ambienti molto altolocati. Il più importante di questi modelli mimetici fu Elisabetta d'Austria, moglie dell'Imperatore Francesco Giuseppe e meglio nota come Sissi, che si presentava come una «donna nuova». Essendo infelice come moglie e come madre, era alla ricerca di una propria "identità", al di fuori degli obblighi cerimoniali, e tentò di trovarla in una particolare cultura del corpo che la calò nel prototipo della moderna donna «d'avanguardia». Insieme alla moglie di Napoleone Terzo, l'Imperatrice Eugenia di Francia, un'altra celebre bellezza, Sissi la fece finita con la crinolina che imprigionava la parte inferiore del corpo femminile. In occasione di un incontro fra i loro due imperiali mariti, si racconta che le due gran dame si ritirarono in una stanza privata allo scopo di confrontare i rispettivi punti-vita. Questo episodio suggerisce qualche genere d'incipiente competizione fra le due: esattamente quel che occorreva per far scattare un modello di rivalità mimetica fra numerose dame dell'aristocrazia che non avevano niente da fare se non guardare a Sissi e a Eugenia per copiarne il comportamento fin nei minimi particolari.

Le due imperatrici svolsero sicuramente un ruolo nel far scattare quella rivalità mimetica che si è da allora propagata e intensificata. Dopo la grande guerra, l'"escalation" raggiunse la classe media e, dopo la seconda guerra mondiale, almeno nell'opulento Occidente è dilagata in tutte le classi.

Il modello di vita di Sissi era tipicamente anoressico: insistette con una dieta rigidamente ipocalorica e si dedicò alla ginnastica e a vari sport secondo modalità che preconizzavano i nostri tempi. Ovviamente, anche noi abbiamo delle principesse, ma costoro, in sintonia con il resto della nostra civiltà, sono scese di una o due tacche: quello che le caratterizza, infatti, è più il modello bulimico che non l'anoressia eroica della «schietamente» donchisciottesca Sissi. E' interessante notare che le prime descrizioni cliniche dell'anoressia furono scritte proprio nel periodo in cui Sissi ed Eugenia esercitavano la loro maggiore influenza (Louis-Victor Marce nel 1860, Lasegue e Gull nel 1873). Questa prima anoressia medicalizzata sembra esser originariamente stata una malattia della classe superiore.

Gli specialisti riconoscono senza esitazione la dimensione mimetica dei disturbi alimentari, ma la loro comprensione rimane superficiale. Sono consapevoli che quando un caso di bulimia diviene noto in qualche "college", pochi giorni dopo se ne possono registrare centinaia di casi; solo che concepiscono l'imitazione in termini ancora ottocenteschi, come il contagio sociale puramente passivo descritto da autori quali Tarde, Baldwin, Le Bon eccetera. Non vedono la dimensione competitiva, l'"escalation" interamente mimetica, e di conseguenza non si accorgono di avere a che fare con un fenomeno storico.

La rivalità s'intensifica col proliferare degli imitatori, e il motivo della nostra riluttanza a cogliere questa "escalation" è che tanto odiamo riconoscere i nostri stessi capricci mimetici, quanto amiamo riconoscere la "mimesi" negli altri. Tutte le culture tendono a essere reciprocamente ridicole agli occhi altrui, ma mai ai propri, e lo stesso vale per il passato rispetto al presente. Lo spirito di rivalità può trionfare in assenza di qualunque rivale specifico. L'intero processo è una versione addolcita dell'hobbesiana «guerra di tutti contro tutti», e può anche essere paragonato a una serie di record atletici che vengono infranti sempre più in fretta via via che sempre più persone tentano d'infrangerli. La costante esasperazione della sindrome collettiva è inseparabile dalla sua diffusione presso masse sempre più vaste. Una volta definito l'ideale mimetico, ognuno cerca di metter fuori gioco tutti gli altri nella specialità desiderata - nel nostro caso la magrezza - e il peso considerato come il più desiderabile in una giovane donna è il limite da abbattere. Dato che operano mimeticamente, tutti i capricci e le mode operano in maniera dinamica. Gli storici mettono a fuoco solo la fase suprema, che precede immediatamente il collasso; vogliono divertire i loro lettori con le stravaganze del passato e nello stesso tempo persuaderli che la loro superiore razionalità protegge il nostro mondo da simili eccessi. Per i nostri canoni, le stars di Hollywood degli anni Trenta risultano piuttosto in carne, ma apparivano elegantemente magre ai loro tempi e, rispetto ai canoni vigenti prima della Grande guerra, sembravano decisamente magre. A partire dal 1940, la tendenza è stata così potente che le penurie alimentari della seconda guerra mondiale non l'hanno più rallentata; da allora, a ogni decennio, questa tendenza si è via via radicalizzata. La fase critica viene toccata quando la competizione si nutre

esclusivamente di se stessa, dimenticando i suoi obiettivi iniziali. Le donne anoressiche non sono affatto interessate agli uomini: non diversamente dai maschi, gareggiano fra loro per il piacere della competizione in sé.

L'ideale anoressico di un deperimento radicale coinvolge aree sempre più vaste dell'attività umana, e i nostri giudizi professionali ne vengono spesso distorti: le persone sovrappeso si lamentano, indubbiamente a ragione, di essere oggetto di una discriminazione sociale ed economica.

Il Giulio Cesare di Shakespeare è sospettoso della magrezza di Cassio: individua in essa l'invidia e il risentimento che effettivamente caratterizzano questo personaggio (12). Oggigiorno, è della grassezza che diffidiamo, ma quest'inversione può non essere affatto quel che sembra: a essere cambiati non sono i nostri sentimenti più profondi, bensì la cultura in cui viviamo, ch'è diventata una cultura della diffidenza, e - forse non senza ragione - riteniamo più capaci di farvi fronte le persone magre rispetto a quelle grasse.

- La nostra distorsione anoressica del passato.

Per non vedere quel che accade oggi, ci diamo da fare per ingannarci sul passato, affidandoci a diverse mezze verità o ad autentiche bugie che, come tutti i propagandisti, ripetiamo "ad nauseam". Una di queste consiste nell'attribuire all'intero passato europeo una smodata predilezione per le donne grasse, radicata - secondo noi - in un'ossessione per il cibo che deriverebbe da una condizione di semi-inedia che a quei tempi sarebbe stata la norma.

Sia dal punto di vista storico che da quello estetico, questa teoria non ha alcun fondamento. Nell'Europa

preindustriale, infatti, più dell'80% della popolazione viveva in quelle piccole unità indipendenti e produttrici di cibo che venivano chiamate fattorie; anche se l'avessero voluto, i governanti più tirannici e i proprietari terrieri più iniqui avrebbero ritenuto estremamente pericoloso affamare i loro stessi contadini: non erano tanto stupidi da dimenticarsi che, per la produzione del loro stesso cibo, dipendevano proprio da quella gente. Durante l'occupazione dell'Europa occidentale, i nazisti ridussero molto efficacemente alla fame gli abitanti delle città, ma i contadini e tutta la popolazione ch'era in rapporti con la campagna non patirono mai la fame. Gli unici leader che riuscirono a provocare enormi carestie furono Stalin e Mao, i quali - in ossequio al loro dogma comunista - distrussero le fattorie indipendenti e sterminarono più gente di tutte le carestie del Medioevo messe assieme. L'idea che una semi-inedia fosse una caratteristica più o meno permanente nell'Europa preindustriale è una grossa falsificazione della verità; e quand'anche le penurie alimentari fossero state all'ordine del giorno come adesso si pretende, è estremamente dubbio che avrebbero influenzato il concetto di bellezza femminile sostenuto da pittori e scultori. A quei tempi, le mode estetiche non traevano origine dalle classi inferiori, bensì dalle persone troppo strettamente legate ai circoli dominanti per non dividerne i privilegi, almeno per quanto concerne il cibo. Anche in tempi di carestia, gli artisti erano sicuramente fra gli ultimi a patire la fame, e nulla fa pensare che sognassero il cibo la metà di quel che facciamo noi.

L'imperativo della grassezza che addossiamo al passato è una mera proiezione della "nostra" ossessione per il cibo, un evidente stratagemma per negare la "nostra" singolarità. I nostri innumerevoli libri di ricette e le riviste di

gastronomia, la nostra gaiezza fasulla in materia alimentare, i nostri interminabili "show" di cucina e la nostra perenne celebrazione del mangiar bene dimostrano che la cultura più ossessionata dal cibo nella storia occidentale è proprio la nostra. E quest'ossessione è un ben noto sintomo di anoressia.

A giudicare dalla storia della pittura, nel lontano passato non c'è mai stato niente di simile alla nostra preoccupazione su quanto debba pesare una donna o sui possibili depositi di cellulite sulle cosce femminili dipinte da personaggi come Rembrandt o Rubens!

Prima del nostro secolo, sia nelle scuole di pittura che nei singoli pittori si registravano indubbiamente delle variazioni di gusto, che non si possono però ricondurre ad alcun fattore unico. Nella pittura fiamminga, di norma, le donne sembrano più grasse di quanto non siano nella pittura italiana, ma le eccezioni abbondano. Vermeer dipinge le sue figure femminili più snelle di quanto facciano Tiziano e Tintoretto: dobbiamo forse dedurne che fosse il più nutrito dei tre? Con la possibile eccezione dei seni smisurati, dei ventri e dei posteriori delle veneri preistoriche, nella storia dell'arte l'imperativo della grassezza sembra essere una delle fandonie più irrilevanti nella vasta costellazione di miti originati dalla nostra passione per un'innaturale magrezza. Per non renderci conto di tutta la nostra eccezionalità, trattiamo l'eccezione - noi stessi - come se fosse la norma, e la norma - tutti gli altri - come se fosse l'eccezione. Deploriamo devotamente «le falsità etnocentriche» che si sono dissolte da molto tempo nella massiva uniformità della nostra epoca, ma non ci rendiamo mai conto dell'unica falsità che chiaramente ci affligge tutti: quella «modernocentrica». La tendenza a prenderci per l'ombelico dell'universo e a giudicare ogni

cosa dal nostro punto di vista distorto, è visibile in tutte le aree della nostra cultura. Uno degli errori davvero grossolani è l'attuale interpretazione dell'ascetismo religioso come «una forma primitiva di anoressia»; questa interpretazione potrebbe essere paragonata alla giustificazione rivelatrice che qualche nostro antropologo fornisce all'infanticidio nella cultura arcaica: «un mezzo primitivo di controllo demografico».

C'è qualcosa di simile all'autentico ascetismo religioso, e le grandi opere testimoniano della sua esistenza in tutti i periodi della nostra storia. Quando però la santità gode di un riconoscimento ufficiale, il desiderio non già di essere santi, ma di essere considerati tali è in procinto di diventare un obiettivo di rivalità mimetica. Esattamente come altri tipi di comportamento umano, anche l'ascetismo religioso può essere competitivo. Ma le chiese vigilavano contro distorsioni simili, che coinvolgevano al massimo poche centinaia di persone, e non milioni come i nostri attuali disturbi alimentari. Noi odiamo il nostro passato cristiano al punto di accusarlo contemporaneamente d'incoraggiare l'anoressia e di «scoraggiare i grandi mistici»; non gli accordiamo mai il beneficio del dubbio e non prendiamo nemmeno in considerazione l'ipotesi che possa aver incoraggiato il misticismo mentre scoraggiava l'anoressia (13).

Chi disprezza il passato sembra non sospettare mai che i peggiori eccessi di un tempo stanno ora arrivandogli proprio davanti al naso, su una scala che non ha sicuramente precedenti dai primordi della storia umana. Nel Medioevo, la possibilità di un falso ascetismo era sempre riconosciuta, quanto meno da osservatori intelligenti, mentre i nostri disturbi alimentari vengono discussi in termini esclusivamente medici, come se non

avessero niente a che fare con la cultura in senso lato e con la sua recente evoluzione.

Il problema, con i nostri osservatori «scientifici», è che condividono i medesimi idoli dei loro pazienti: possono essere loro stessi dei digiunatori coatti, o degli aspiranti digiunatori. Pochi vogliono essere santi, al giorno d'oggi, ma tutti cercano di perdere peso.

Assieme agli ultimi divieti religiosi rimasti, è finito anche uno dei più benefici e ammirevoli rituali, il pranzo in famiglia, ch'è senza dubbio uno dei maggiori ostacoli sulla strada della bulimia emetica: il cibo industriale è infatti indiscutibilmente più facile da vomitare rispetto alla cucina materna. La "deregulation" dei pasti ha avuto effetti simili a quella dei voli aerei: l'intero processo è senza dubbio divenuto meno dispendioso, ma anche irregolare, caotico, inaffidabile ed estremamente scomodo. Sempre più gente mangia da sola, a orari irregolari, e ingurgita famelicamente grandi quantità di cibo-spazzatura. E' interessante il fatto che, nelle loro famose abbuffate, le persone che soffrono di bulimia accentuino queste caratteristiche tipiche fino al limite della caricatura: mostrano infatti una marcata preferenza per dolci di qualità scadente e per tutta quella poltiglia e quelle schifezze unte prodotte dalla nostra industria alimentare, che loro consumano in fretta e furia. Questa fretta è l'unico punto di somiglianza con il pranzo pasquale.

Nel mondo «sviluppato», le forze che ci spingono in direzione del consumo sono potenti come quelle che ci spingono in direzione della velocità. Dalla parte del consumo eccessivo stanno la qualità scadente del cibo, la sua immediata disponibilità, l'enorme pressione pubblicitaria e anche, "last but not least", il crollo di tutte le restrizioni religiose ed etiche.

Tutta la nostra cultura sembra sempre più una congiura permanente per impedirci di raggiungere gli scopi che perversamente essa stessa ci assegna: nessuna meraviglia,

quindi, che la nostra sia anche la cultura da cui molti vogliono fuoriuscire, come risultato di un puro e semplice esaurimento, e magari anche di un particolare genere di noia. Negli Stati Uniti, l'obesità risulta perfino più in crescita della magrezza estrema, soprattutto in quelle aree geografiche e in quelle classi sociali che sono meno «abbienti» di noialtri. Non è di alcun aiuto provare simpatia per tutti questi emarginati. In ogni aspetto della vita, l'oscillazione fra tutto o niente - che è il frutto di una competizione isterica - è sempre più evidente. Anche in Europa, dove un tempo tutte le classi vivevano ancora in tutti i quartieri, le città stanno suddividendosi in zone fatiscenti e in aree risanate con enormi caseggiati e praticelli ben curati.

- La cultura dell'anoressia.

Le "escalation" mimetiche che culminano nell'anoressia/bulimia sono in atto in tutti i settori della nostra cultura. Il più significativo è senza dubbio quello dell'«alta cultura», ch'è stato probabilmente il primo a venir contagiato dalle tendenze «anoressiche», molto prima che il perdere peso diventasse l'ossessione universale.

In tutte le arti, a cominciare dalla pittura per proseguire con la musica, l'architettura, la letteratura e la filosofia, l'ideale del radicalismo e la rivoluzione sono stati a lungo egemoni. Ciò che queste etichette implicano in concreto è l'"escalation" di una gara competitiva che consiste invariabilmente nello scartare a uno a uno tutti i principi

tradizionali e le procedure tecniche di ciascuna arte. Essendo ancora devoti agli stessi principi antimimetici dei loro predecessori, gli ultimi arrivati devono paradossalmente imitarli spazzando via qualunque cosa non sia ancora stata scartata dalle precedenti ondate di radicalismo. A ogni generazione, una nuova infornata d'iconoclasti proclama che sono loro gli unici autentici rivoluzionari, quando in realtà si imitano tutti l'un l'altro, e più ci provano, meno sono capaci di uscire dall'imitazione. Nella storia complessiva del modernismo ci sono state indubbiamente delle momentanee interruzioni di queste dinamiche, e perfino delle brevi inversioni; ma la spinta principale è innegabile, ed è diventata così ovvia che alla fine i sistemici della rivoluzione sono falliti o in procinto di fallire.

Nella pittura, la prima a venire scartata è stata la rappresentazione realistica di luce e ombra, poi un numero via via crescente di elementi essenziali come la prospettiva tradizionale, e infine la figura riconoscibile, nonché il colore stesso. In architettura e nell'arredamento, l'evoluzione è stata la stessa. Nella poesia, è stata prima abbandonata la rima, e poi tutti gli aspetti metrici. Il termine «minimalismo» designa ora solo una particolare scuola, ma coglie in maniera adeguata l'intera dinamica del modernismo: nella poesia, nel romanzo, nella drammaturgia e in tutti gli altri generi di scrittura, questo processo non fa che ripetersi. A essere eliminato per primo è ogni contesto realistico, poi l'intreccio, e in seguito i caratteri; perdono infine la loro coerenza i discorsi, e perfino le parole stesse, che possono essere sostituite da un significante o - meglio ancora - da un'incoerente accozzaglia di lettere.

Ovviamente, non tutte le scuole eliminano le stesse cose nello stesso tempo, e le differenze locali sono spesso sfociate in brillanti esplosioni creative, sia pur di corto respiro. Ultimamente, però, tutto e tutti tendono allo stesso nulla assoluto che sta ora trionfando in ogni settore della ricerca estetica. Un numero crescente di critici comincia a fare i conti col fatto che sta emergendo una vistosa novità: l'arte moderna è finita, e la sua fine è stata accelerata - se non interamente provocata - dalla temperie sempre più anoressica del nostro secolo. Non solo la nostra letteratura è pervasa dallo spirito dell'anoressia e della bulimia, ma queste condizioni costituiscono attualmente il soggetto di opere letterarie come "La peau à l'envers: le roman vrai d'une boulimique" di Valérie Rodriguez (14), o "The Passion of Alice" di Stephanie Grant (15). Un giorno ci sarà sicuramente una sezione della M.L.A. (16) dedicata a questo nuovo, allettante settore; dubito però che qualcuno possa presto eguagliare "L'artista affamato" di Franz Kafka (17). Per comprendere quest'opera, bisogna rendersi conto che nell'Ottocento e nel primo Novecento i cosiddetti «scheletri viventi» e gli «artisti digiunanti» venivano esibiti a pagamento nelle fiere e nei circhi: tutti costoro si vantavano d'aver infranto ogni precedente record di magrezza ed erano tutti un incrocio fra gli scherzi di natura e i campioni sportivi. La storia di Kafka è un'allegoria di tutta la nostra cultura: l'autore vede ovviamente la propria arte come rappresentativa delle tendenze negative, gnostiche ed egotistiche, presenti nel mondo attuale. Tutto ciò è stato brillantemente analizzato dal poeta e saggista francese Claude Vigée in un libro intitolato "Les artistes de la faim" (18).

Oggi esistono letture più attente al testo, e ci sono delle ragioni per credere che Kafka stesso avesse tendenze

anoressiche. Per uno psichiatra come Gerd Schütze la sua storia rappresenta «l'essenza, la tragedia e il desiderio dell'anoressia in un modo che solo chi vi è dentro è in grado di esprimere»: questo punto di vista non contraddice, ma integra l'interpretazione letteraria e culturale di Vigée. Certe tendenze erano visibilmente operanti nella nostra cultura molto prima che influenzassero la nostra alimentazione, e il risalto attuale dell'anoressia fisica e delle sue varianti bulimiche dev'essere considerato un momento fondamentale all'interno della rivelazione tragica e grottesca di ciò che ci sta accadendo, e ch'è molto più significativo di un'epidemia che ci colpisce a caso o di una moda bizzarra sconnessa con l'evoluzione generale della nostra società. Al termine della storia di Kafka, le folle perdono interesse per l'"Hunger- künstler", che viene alla fine cacciato dalla sua gabbia e sostituito non da qualche suo collega, ma da una possente e minacciosa pantera. Questa conclusione viene spesso considerata - a mio avviso in maniera piuttosto convincente - come una profezia dell'epoca nazista.

Nel suo insieme, però, la storia e i suoi echi autobiografici profetizzano un'epoca successiva, la nostra, nella quale la metafora si sta trasformando in un corposo fatto esistenziale, che sfocia in un fantastico e illuminante rovesciamento del rapporto convenzionale fra metafora e realtà. Quando i nostri relativisti dichiarano che solo le metafore esistono, non si rendono conto di quanto abbiano ragione: sottovalutano il potere di certe metafore di divenire spaventosamente reali.

Ma tutto questo sembra ormai alle nostre spalle, dal momento che la cultura postmoderna ha rifiutato il principio della novità a ogni costo. Il feticcio dell'innovazione è stato sostituito da un eclettismo caotico;

senonché, lungi dal riabilitare la devota e paziente imitazione dei classici, il postmodernismo si appropria offensivamente e pigramente per l'appunto di ogni cosa del passato, per uno scopo non comprensibile ma sicuramente non per fornirci quel solido nutrimento di cui abbiamo così disperatamente bisogno. La nuova scuola nega implicitamente ogni valore permanente al passato da cui discende. Rigurgita in fretta qualunque cosa indiscriminatamente ingurgiti, ed è per me grande la tentazione di ridurre l'intera faccenda all'equivalente estetico non dell'anoressia, stavolta, ma della nostra sindrome più alla moda: la "bulimia nervosa". Come le nostre principesse, i nostri intellettuali e i nostri artisti stanno raggiungendo lo stadio bulimico della modernità.

Comunque sia, l'"escalation" non è realmente terminata, e dovremmo prepararci a cose anche più grandi e migliori. Se i nostri avi vedessero i cadaveri gesticolanti delle riviste di moda contemporanea, li interpreterebbero probabilmente come un "memento mori", un promemoria di morte, equivalente forse alle "danze macabre" dipinte sui muri delle chiese del tardo Medioevo; se dicessimo loro che, per noi, questi scheletri disarticolati significano piacere, felicità, lusso, successo, è probabile che fuggirebbero in preda al panico, pensando che siamo posseduti da un demone particolarmente ripugnante.

NOTE ALLA PARTE TERZA

(1). Questo saggio è apparso in "Contagion - Journal of Violence, Mimesis and

Culture", 3, College of Arts and Sciences, East Carolina University, Greenville, North Carolina, USA 1996.

(2). In italiano nel testo. [N.d.T.]

(3). G. M. F. Russell, «Bulimia nervosa: An ominous variant of anorexia nervosa», "Psychological Medicine", 9, p.p. 429-448.

(4). H. Bruch, "Patologia del comportamento alimentare", trad. it. Feltrinelli, Milano 1977.

(5). In italiano nel testo. [N.d.T.]

(6). In francese nel testo. [N.d.T.]

(7). In italiano nel testo. [N.d.T.]

(8). Il gioco di parole, reso possibile in inglese dall'assonanza fonetica fra "ourselves" e "selves", in italiano risulta intraducibile. [N.d.T.]

(9). T. Veblen, "La teoria della classe agiata", trad. it. Einaudi, Torino 1948.

(10). In francese nel testo. [N.d.T.]

(11). In francese nel testo. [N.d.T.]

(12). Vedi R. Girard, "Shakespeare: il teatro dell'invidia", Adelphi, Milano 1998. [N.d.C.]

(13). W. Vandereycken, R. Van Deth, "Dalle sante ascetiche alle ragazze anoressiche", trad. it. Raffaello Cortina Editore, Milano 1995.

(14). V. Rodriguez, "La peau à l'envers: le roman vrai d'une boulimique", Robert Laffont, Paris 1989.

- (15). S. Grant, "The Passion of Alice", Houghton-Migglin, Boston 1995.
- (16). Modern Language Association. [N.d.T.]
- (17). F. Kafka, «L'artista affamato», trad. it. in "Tutti i racconti", Mondadori, Milano 1979.
- (18). C. Vigée, "Les artistes de la faim", Calmann-Lévy, Paris 1960.